

# **Die Madonnenreliefs im Werk von Antonio Rossellino**

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von  
Birgit Langhanke  
aus Detmold  
2013



Erstgutachter:	Prof. Dr. Ulrich Söding
Zweitgutachter:	Prof. Dr. Bernhard Schütz
Datum der mündlichen Prüfung:	22.07.2013

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>15</b>
<b>Einführung</b>	<b>17</b>
Zum Stand der Forschung . . . . .	18
Themen und Ziele der Arbeit . . . . .	32
<b>I. Das Florentiner Madonnenrelief</b>	<b>35</b>
<b>1. Formen und Funktionen</b>	<b>37</b>
1.1. Bildformate und Aufstellungsorte . . . . .	38
1.2. Zur Bedeutung des Madonnenreliefs als „Hausandachtsbild“ . . . . .	42
<b>2. Erfolg oder Misserfolg – Die Rolle des Betrachters</b>	<b>51</b>
2.1. Einzelanfertigung und Reproduktion . . . . .	51
2.2. Der Kunstmarkt im Quattrocento . . . . .	56
2.3. Zwischen Kunst und Handwerk - Zur Wertschätzung des Madonnenbildes	59
<b>II. Der Bildhauer Antonio Rossellino und seine Werkstatt</b>	<b>69</b>
<b>1. Zur Biografie</b>	<b>71</b>
<b>2. Der künstlerische Werdegang</b>	<b>77</b>
2.1. 1449 bis 1458 – Lehrzeit und Anfangsjahre in Florenz . . . . .	77
2.1.1. Die Anfänge der Florentiner Werkstatt – Der Stil Bernardo Ros-	
sellinos . . . . .	78
2.1.2. Die frühen Werke Antonio Rossellinos . . . . .	83
2.1.3. Zur Rolle Desiderios da Settignano . . . . .	92
2.2. Die Zeit nach 1458 – Erste Aufträge und selbständige Arbeiten . . . . .	98
2.2.1. Die 1460er Jahre . . . . .	99
2.2.2. Die 1470er Jahre . . . . .	110

<b>3. Die Werkstatt</b>	<b>123</b>
3.1. Zur Organisation einer Florentiner Bildhauerwerkstatt . . . . .	123
3.2. Bemerkungen zur Herstellung der Madonnenreliefs . . . . .	127
3.3. Die <i>discepoli</i> und <i>garzoni</i> in der Werkstatt Antonio Rossellinos . . . . .	130
3.4. Die drei Brüder Domenico, Giovanni und Tommaso Rossellino . . . . .	132
3.4.1. Domenico . . . . .	132
3.4.2. Giovanni . . . . .	135
3.4.3. Tommaso . . . . .	141
3.5. Andrea del Verrocchio . . . . .	143
3.6. Matteo Civitali . . . . .	145
3.7. Francesco di Simone Ferrucci . . . . .	148
3.8. Domenico Rosselli . . . . .	151
3.9. Benedetto da Maiano . . . . .	153

### **III. Die Madonnenreliefs Antonio Rossellinos und seiner Werkstatt** **161**

<b>1. Die dokumentierten Madonnenreliefs in Florenz</b>	<b>163</b>
1.1. Der Madonnentondo am Grabmal des Kardinals von Portugal . . . . .	164
1.1.1. Werkanalyse . . . . .	164
1.1.2. Datierung . . . . .	169
1.2. Die Madonna mit dem Kind am Epitaph des Francesco Nori . . . . .	171
1.2.1. Werkanalyse . . . . .	171
1.2.2. Datierung . . . . .	175
<b>2. Darstellungen der sitzenden Madonna mit dem Jesuskind in Marmor</b>	<b>179</b>
2.1. Madonna mit Kind und drei Putten, New York, The Morgan Library & Museum . . . . .	181
2.1.1. Werkanalyse . . . . .	181
2.1.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung . . . . .	185
2.2. Madonna mit Kind, San Clemente a Rignano . . . . .	199
2.2.1. Werkanalyse . . . . .	199
2.2.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung . . . . .	202
2.3. Madonna mit Kind und zwei Engeln, Wien, Kunsthistorisches Museum . . . . .	209
2.3.1. Werkanalyse . . . . .	209
2.3.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung . . . . .	214
2.4. <i>Altman-Madonna</i> , New York, The Metropolitan Museum of Art . . . . .	220
2.4.1. Werkanalyse . . . . .	220
2.4.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung . . . . .	224
2.5. Madonna mit Kind und zwei Putten, Berlin, Bode-Museum . . . . .	231
2.5.1. Werkanalyse . . . . .	231
2.5.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung . . . . .	234

<b>3. Die Madonna mit dem stehenden Kind, Washington D.C., National Gallery of Art</b>	<b>241</b>
3.1. Werkanalyse . . . . .	241
3.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung . . . . .	244
<b>4. Die Anbetung des Kindes, Florenz, Bargello</b>	<b>251</b>
4.1. Werkanalyse . . . . .	252
4.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung . . . . .	255
<b>5. Arbeiten der Werkstatt in Stuck und Terrakotta</b>	<b>261</b>
5.1. Reproduktionen nach den Marmorwerken . . . . .	261
5.2. Kompositionen in Stuck und Terrakotta . . . . .	265
5.3. Die <i>Madonna mit den Kandelabern</i> . . . . .	266
5.3.1. Werkanalyse . . . . .	267
5.3.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung . . . . .	269
 <b>IV. Die Rezeption der Madonnenreliefs aus der Werkstatt Antonio Rossellinos</b>	 <b>275</b>
<b>1. Zur zeitgenössischen Rezeption der Bilderfindungen</b>	<b>277</b>
<b>2. Die <i>Madonna vor der Girlande</i></b>	<b>283</b>
2.1. Werkanalyse . . . . .	283
2.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung . . . . .	285
<b>3. Madonna mit Kind und drei Putten, Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum</b>	<b>289</b>
3.1. Werkanalyse . . . . .	289
3.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung . . . . .	292
 <b>V. Intermediale Konkurrenz – Zur Genese der Madonnenbilder in Malerei und Skulptur</b>	 <b>297</b>
<b>1. Zur Bedeutung des <i>rilievo</i></b>	<b>299</b>
1.1. <i>Rilievo</i> in der Skulptur und Malerei . . . . .	299
1.2. Das narrative Relief im Œuvre Antonio Rossellinos . . . . .	303
1.3. Die Bedeutung des <i>rilievo</i> für Antonio Rossellinos Madonnendarstellungen	306
<b>2. Ein Wettstreit zwischen Malerei und Skulptur</b>	<b>309</b>
2.1. Die Madonnenbilder zwischen 1450 und 1470 . . . . .	309
2.2. Die farbigen Fassungen – Wechselwirkungen zwischen Malerei und Bildhauerei . . . . .	313
2.3. Das gemalte Madonnenbild ab 1470 . . . . .	322

<b>Zusammenfassung</b>	<b>327</b>
<b>VI. Werkkatalog</b>	<b>333</b>
<b>Vorbemerkung</b>	<b>335</b>
<b>A. Die Marmorreliefs Antonio Rossellinos und ihre Wiederholungen</b>	<b>337</b>
A.1. Der Madonnentondo am Grabmal des Kardinals von Portugal, Florenz, San Miniato al Monte . . . . .	337
A.1.1. Die Wiederholungen dieser Komposition . . . . .	337
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum . . . . .	337
Chester, Kathedrale . . . . .	338
Frankfurt am Main, Kunsthandel . . . . .	338
Mailand, Kunsthandel . . . . .	338
Udine, Piazza Matteotti . . . . .	339
Unbekannter Aufbewahrungsort . . . . .	339
Unbekannter Aufbewahrungsort . . . . .	339
Unbekannter Aufbewahrungsort . . . . .	339
Unbekannter Aufbewahrungsort . . . . .	340
A.2. Die Madonna mit Kind am <i>Nori-Epithaph</i> , Florenz, Santa Croce . . . . .	340
A.2.1. Die Wiederholungen dieser Komposition . . . . .	341
Florenz, Museo Nazionale del Bargello . . . . .	341
Subiaco, Rocca Abbaziale . . . . .	341
A.3. Madonna mit Kind und drei Putten, New York, The Morgan Library & Museum . . . . .	342
A.3.1. Die Wiederholungen dieser Komposition . . . . .	342
Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum . . . . .	343
Bologna, Privatsammlung . . . . .	343
Cleveland, The Cleveland Museum of Art . . . . .	344
Ferrara, Corso Ercole I d'Este . . . . .	345
Florenz, Kunsthandel . . . . .	345
Florenz, Museo Horne . . . . .	345
Florenz, Museo Nazionale del Bargello . . . . .	345
Florenz, Piazza Donatello . . . . .	346
Florenz, Via de'Pescioni . . . . .	346
Florenz, Via del Podestà . . . . .	347
Florenz, Via delle Brache . . . . .	347
Florenz, Via di Carcheri . . . . .	347
Florenz, Via Faenza . . . . .	348
Florenz, Via Geatano Pieraccini . . . . .	348
Florenz, Via G. Montanelli . . . . .	348
Greenville S.C., USA . . . . .	348
London, Privatsammlung . . . . .	349

London, Victoria & Albert Museum . . . . .	349
München, Bayerisches Nationalmuseum . . . . .	350
New York, The Metropolitan Museum of Art . . . . .	351
New York, Privatsammlung . . . . .	352
Paris, Musée du Louvre . . . . .	352
Paris, Musée Jacquemart-André . . . . .	352
Radensleben (Brandenburg), Privatsammlung . . . . .	353
Rom, Kunsthandel . . . . .	353
San Francisco, Grace Cathedral . . . . .	353
South Hadley (MA), Mount Holyoke College Art Museum . . . . .	354
Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum . . . . .	354
Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Richmond, Privatsammlung	354
Unbekannter Aufbewahrungsort . . . . .	354
Unbekannter Aufbewahrungsort . . . . .	355
A.4. Madonna mit Kind, San Clemente a Rignano . . . . .	355
A.5. Madonna mit Kind und zwei Engeln, Wien, Kunsthistorisches Museum . . . . .	356
A.5.1. Die Wiederholungen dieser Komposition . . . . .	358
Berlin, Bode-Museum . . . . .	358
Bristol, Museum and Art Gallery . . . . .	359
Honolulu, The Academy of Arts . . . . .	359
New York, Kunsthandel . . . . .	360
New York, Privatsammlung . . . . .	360
Northampton, Smith College Museum of Art . . . . .	360
Paris, Musée du Louvre . . . . .	361
Rom, Kunsthandel . . . . .	361
St. Petersburg, Eremitage . . . . .	361
Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum . . . . .	362
Washington D.C., National Gallery of Art . . . . .	362
A.6. <i>Altman-Madonna</i> , New York, The Metropolitan Museum of Art . . . . .	363
A.7. Madonna mit Kind und zwei Putten, Berlin, Bode-Museum . . . . .	363
A.7.1. Die Wiederholungen dieser Komposition . . . . .	365
Unbekannter Aufbewahrungsort . . . . .	365
A.8. Die Madonna mit dem stehenden Kind, Washington D.C., National Gallery of Art . . . . .	365
A.9. Die Anbetung des Kindes, Florenz, Bargello . . . . .	366
A.9.1. Die Wiederholungen dieser Komposition . . . . .	366
Berlin, Bode-Museum . . . . .	366

## **B. Die Kompositionen aus der Werkstatt 369**

B.1. Die <i>Madonna mit den Kandelabern</i> . . . . .	369
B.1.1. Die Versionen mit Kandelabern . . . . .	369
Dubrovnik, Dominikanerkirche . . . . .	369

Ecouen, Musée de la Renaissance . . . . .	370
Este, Chiesa della Consolazione (degli Zoccoli) . . . . .	370
Ferrara, Privatsammlung . . . . .	371
Florenz, Kunsthandel . . . . .	371
Florenz, Kunsthandel . . . . .	371
Florenz, Kunsthandel . . . . .	372
Florenz, Kunsthandel . . . . .	372
Florenz, Museo Horne . . . . .	372
Florenz, Museo Nazionale del Bargello . . . . .	373
Florenz, Privatsammlung . . . . .	373
Florenz, Privatsammlung . . . . .	374
Florenz, Via della Stufa . . . . .	374
Hamburg, Privatsammlung . . . . .	374
Hvar, Heilig-Geist-Kirche . . . . .	374
Hvar . . . . .	375
Köln, Privatsammlung . . . . .	375
Koper, Pokrajinski Muzej . . . . .	375
Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum . . . . .	375
London, Kunsthandel . . . . .	376
London, Leighton House Museum . . . . .	376
London, St. James's Church . . . . .	377
London, Victoria & Albert Museum . . . . .	377
Lyon, Musée des Beaux Arts . . . . .	377
Mailand, Musei dei Cappuccini . . . . .	377
Milwaukee, Art Museum . . . . .	378
New York, Kunsthandel . . . . .	378
New York, Kunsthandel . . . . .	379
New York, Kunsthandel . . . . .	379
Northampton, Smith College Museum of Art . . . . .	379
Opava, Slezské zemské muzeum . . . . .	380
Padua, Museo Civico . . . . .	380
Paris, Musée Jacquemart-André . . . . .	381
Paris, Kunsthandel . . . . .	381
Paris, Kunsthandel . . . . .	381
Paris, Musée du Louvre . . . . .	382
Rab . . . . .	382
Richmond, Virginia Museum of Fine Arts . . . . .	382
Rom, Kunsthandel . . . . .	382
Rom, Privatsammlung . . . . .	383
Sestri Levante . . . . .	383
Šibenik, Franziskanerkloster . . . . .	383
Spinea, Chiesa Santi Vito e Modesto . . . . .	383
Straßburg, Musée des Beaux-Arts . . . . .	384
Tolentino, Museo dell'Opera del Santuario di San Nicola . . . . .	384

Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Florenz, Privatsammlung	385
Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Florenz, Privatsammlung	385
Unbekannter Aufbewahrungsort . . . . .	385
Unbekannter Aufbewahrungsort . . . . .	385
Venedig, Kunsthandel . . . . .	386
Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie . . . . .	386
Yale, University Art Gallery . . . . .	386
B.1.2. Die Versionen mit Kandelabern, die mit dem Rahmen in einem Stück gefertigt wurden . . . . .	386
Asolo, Museo Civico . . . . .	387
Baltimore, The Walters Art Museum . . . . .	387
Bari, Kunstmarkt . . . . .	387
Berlin, Bode-Museum . . . . .	388
Brendola, Chiesa della Beata Vergine Annunciata . . . . .	388
Cremona, Museo Civico . . . . .	388
Florenz, Museo Stibbert . . . . .	388
Freising, Diözesanmuseum . . . . .	389
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst . . . . .	389
London, Kunsthandel . . . . .	389
New York, Privatsammlung . . . . .	390
Paris, Musée Jacquemart-André . . . . .	390
Reggio Emilia, Contrada dell'Asineria . . . . .	390
St. Petersburg, Eremitage . . . . .	391
Udine, Museo Civico . . . . .	391
Wien, Kunsthandel . . . . .	391
B.1.3. Die Versionen ohne Kandelaber . . . . .	391
Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum . . . . .	392
Cleveland, Museum of Art . . . . .	392
Florenz, Via S. Margherita a Montici . . . . .	392
Forlì, Kloster des Corpus Domini . . . . .	392
Imola, Pinacoteca Groci . . . . .	393
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst . . . . .	393
Massa Fermana, Pinacoteca Civica . . . . .	393
München, Privatsammlung . . . . .	394
New York, The Metropolitan Museum of Art . . . . .	394
Oxford, Ashmolean Museum . . . . .	394
Padua, Museo Civico . . . . .	394
Šibenik, Stadtmuseum . . . . .	394
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche di Urbino . . . . .	395
Venedig, Calle della Pietà . . . . .	395
Venedig, Museo Correr . . . . .	395
Washington D.C., National Gallery of Art . . . . .	396
B.1.4. In der Literatur erwähnte Versionen unbekannten Aussehens . . .	396



<b>C. Die aus dem Werkstattkreis ausgeschlossenen Werke</b>	<b>397</b>
C.1. Die <i>Madonna mit dem fröstelnden Kind</i> , Berlin, Bode-Museum . . . . .	397
C.2. Die <i>Madonna mit dem Girlandensockel</i> . . . . .	398
C.2.1. Die Versionen dieser Komposition . . . . .	398
Berlin, Bode-Museum . . . . .	398
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum . . . . .	398
Budapest, Szépművészeti Múzeum . . . . .	399
Florenz, Palazzo Davanzati . . . . .	399
C.3. Die Anbetung des Kindes (mit Lamm), Berlin, Bode-Museum . . . . .	399
C.4. Madonna mit Kind, Ferrara, San Domenico . . . . .	400
C.4.1. Die Wiederholungen dieser Komposition . . . . .	400
Florenz, Privatsammlung . . . . .	400
C.5. Die Anbetung des Kindes, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum . . . . .	401
C.6. Madonna mit Kind . . . . .	401
C.6.1. Die Versionen dieser Komposition . . . . .	402
Frankfurt am Main, Liebieghaus . . . . .	402
Chicago, The Art Institute . . . . .	402
C.7. Die Anbetung des Kindes (mit Johannes dem Täufer und zwei Engeln) . . . . .	403
C.7.1. Die Versionen dieser Komposition . . . . .	403
Berlin, Bode-Museum . . . . .	403
Florenz, Museo Nazionale del Bargello . . . . .	404
Frankfurt am Main, Liebieghaus . . . . .	404
Paris, Musée du Louvre . . . . .	404
Straßburg, Musée des Beaux-Arts . . . . .	405
C.8. Madonna mit Kind und zwei Cherubim . . . . .	405
C.8.1. Die Versionen dieser Komposition . . . . .	405
Florenz, Privatsammlung . . . . .	405
Florenz, Privatsammlung . . . . .	405
Florenz, Privatsammlung . . . . .	406
Florenz, Privatsammlung . . . . .	406
New York, Kunsthandel . . . . .	406
C.9. <i>Barney Madonna</i> , Glenn Falls, Hyde Collection . . . . .	406
C.10. Madonna mit Kind und drei Putten, Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum . . . . .	407
C.11. Madonna mit Kind und Vögelchen, Lyon, Musée des Beaux Arts . . . . .	408
C.12. Madonna mit Kind, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza . . . . .	409
C.13. Madonna mit Kind, Perugia, Galleria Nazionale . . . . .	410
C.14. Madonna mit Kind, Solarolo, Palazzo Comunale . . . . .	410
C.14.1. Die Wiederholungen dieser Komposition . . . . .	412
Florenz, Museo Nazionale del Bargello . . . . .	412
London, Victoria & Albert Museum . . . . .	412
C.15. Die <i>Madonna vor der Girlande</i> . . . . .	412
C.15.1. Die Versionen mit Putten im Hintergrund . . . . .	413
Baltimore, Privatsammlung . . . . .	414

Bayonne, Musée Bonnat-Helleu . . . . .	414
Fiesole, Via Fra'Giovanni da Fiesole . . . . .	415
Figline Valdarno, Privatsammlung . . . . .	415
Florenz, Via Sant'Ilario a Colombaia . . . . .	415
London, Kunsthandel . . . . .	415
Mailand, Privatsammlung . . . . .	416
Melbourne, National Gallery of Victoria . . . . .	416
New York, Kunsthandel . . . . .	416
New York, Privatsammlung . . . . .	417
St. Petersburg, Eremitage . . . . .	417
Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum . . . . .	417
Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. New York, Privatsammlung	417
Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Venedig, Privatsammlung	418
Unbekannter Aufbewahrungsort . . . . .	418
Wien, Minoritenkirche . . . . .	418
C.15.2. Die Versionen mit Girlande im Hintergrund . . . . .	419
Ansbach, Privatsammlung . . . . .	419
Berlin, Bode-Museum . . . . .	419
Berlin, Bode-Museum . . . . .	420
Budapest, Szépművészeti Múzeum . . . . .	420
Cremona, Museo Civico . . . . .	421
Cremona, Museo Civico . . . . .	421
Florenz, Casa Rodolfo Siviero . . . . .	421
Forlì, Pinacoteca Civica . . . . .	422
Gazzada Schianno, Villa Cagnola . . . . .	422
Imola, Pinacoteca Groci . . . . .	422
Köln, Letter-Stiftung . . . . .	423
London, Kunstmarkt . . . . .	423
London, Victoria & Albert Museum . . . . .	423
Lyon, Musée des Beaux Arts . . . . .	424
Marola (RE), Seminario . . . . .	424
Monselice, Castello Collezione Cini . . . . .	424
München, Kunsthandel . . . . .	425
New York, Privatsammlung . . . . .	425
New York, Kunsthandel . . . . .	425
Oxford, Ashmolean Museum . . . . .	426
Padua, Museo Civico . . . . .	426
Paris, Musée du Louvre . . . . .	426
Paris, Privatsammlung . . . . .	427
Prag, Privatsammlung . . . . .	427
Reggio Emilia, Casa Calcagni . . . . .	427
Reggio Emilia, Privatsammlung . . . . .	427
Rieti, Palazzo Comunale . . . . .	428

Rom, Kunsthandel . . . . .	428
Rom, Privatsammlung . . . . .	428
St. Petersburg, Eremitage . . . . .	429
Stanford, Museum and Art Gallery . . . . .	429
Straßburg, Musée des Beaux-Arts . . . . .	430
Stuttgart, Staatsgalerie . . . . .	430
Turin, Museo Civico . . . . .	430
Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Florenz, Privatsammlung	430
Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. New York, The Metropo- litan Museum of Art . . . . .	431
Unbekannter Aufbewahrungsort . . . . .	431
Venedig, Museo Correr . . . . .	431
Wien, Kunsthandel . . . . .	431
Wien, Privatsammlung . . . . .	432
C.15.3. Die Versionen mit halbrundem Abschluss . . . . .	432
Boston, Museum of Fine Arts . . . . .	432
Brisighella, San Ruffillo . . . . .	433
Florenz, Museo Nazionale del Bargello . . . . .	433
Perugia, Galleria Nazionale . . . . .	433
Perugia, Galleria Nazionale . . . . .	433
St. Petersburg, Eremitage . . . . .	434
Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich- Museum . . . . .	434
Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Berlin, Privatsammlung	434
Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Budapest, Szépművészeti Múzeum . . . . .	435
C.15.4. Die Versionen mit ungestaltetem oder gemaltem Hintergrund . . .	435
Amsterdam, Rijksmuseum . . . . .	435
Crema, Santuario di Santa Maria della Croca . . . . .	436
Florenz, Galleria dello Spedale degli Innocenti . . . . .	436
Florenz, Kunsthandel . . . . .	436
Köln, Privatsammlung . . . . .	436
New York, Kunsthandel . . . . .	437
Manchester (NH), The Currier Museum of Art . . . . .	437
Paris, Musée Jacquemart-André . . . . .	437
Rom, Palazzo di Venezia . . . . .	438
Rom, Kunsthandel . . . . .	438
Rom, Kunsthandel . . . . .	438
Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Darmstadt, Hessisches Lan- desmuseum . . . . .	439
C.15.5. In der Literatur erwähnte Versionen unbekannten Aussehens . . .	439
C.16. <i>Libbey Madonna</i> , Toledo, Museum of Art . . . . .	440

<b>Abbildungen</b>	<b>441</b>
<b>Abbildungsverzeichnis</b>	<b>493</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>505</b>



# Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete und leicht erweiterte Fassung meiner im Jahr 2013 an der Ludwig-Maximilians-Universität in München angenommenen Dissertation. Nach 2013 erschienene Publikationen konnten nur in Ausnahmefällen noch integriert werden. Sollten trotz sorgfältiger Recherchen Rechteinhaber von Abbildungen nicht korrekt angeführt werden, so bitte ich die Betroffenen darum, sich mit mir in Verbindung zu setzen.

Die Anregung zu der Beschäftigung mit Antonio Rossellino und dessen Madonnenreliefs gab Prof. Dr. Ulrich Söding. Für seine intensive Anteilnahme am Entstehen der Arbeit, seine stets ermunternde Kritik und das fortwährende Interesse an meiner Forschung gilt ihm mein herzlicher Dank. Prof. Dr. Bernhard Schütz übernahm die Erstellung des Zweitgutachtens, auch ihm danke ich dafür sehr.

Zahlreiche Institutionen und Museen ermöglichten mir großzügig und unkompliziert Zugang zu ihren Depots und Aufzeichnungen, ihren Mitarbeitern danke ich für die gewährte Unterstützung. Viele hilfreiche Hinweise und Ideen gehen auf die anregenden Diskussionen vor Ort zurück, für die ich sehr dankbar bin.

Darüber hinaus bin ich insbesondere meinen Freunden und meinen ehemaligen Kommilitonen an der LMU München zu Dank verpflichtet, die keiner schwierigen Diskussion aus dem Weg gingen und mich stets in meinem Vorhaben bestärkten.

Ohne die fortwährende Unterstützung - nicht nur in finanzieller Hinsicht - meiner Eltern und Großeltern wäre der Fortgang der Arbeit sicher langsamer vorangeschritten. Ihnen sowie meinen Geschwistern sei für ihre bedingungslose Hilfe und Ermunterung herzlich gedankt.

Den schwierigsten Part in den Jahren des Entstehens dieser Arbeit hatte sicherlich Michael Jour inne, der alle Höhen und Tiefen miterlebte und mich dennoch immer vorbehaltlos unterstützte. Hierfür kann ich ihm gar nicht genug danken.



# Einführung

Reliefs mit der Darstellung der Madonna mit Kind gehörten im Quattrocento zu der beliebtesten Bildgattung in Florenz. Die überwiegend für private Haushalte gefertigten Werke weisen eine große Gestaltungsvielfalt auf mit Unterschieden in der Komposition, im Material sowie in der Fassung. Während in der ersten Jahrhunderthälfte fast freiplastisch ausgearbeitete Reliefs ohne Hintergrund dominierten, traten ab etwa 1450 zunehmend hochrechteckige Werke mit eingebundener Hintergrundgestaltung auf.

Antonio Rossellino (um 1427-1479) gilt aufgrund der zahlreichen mit ihm in Verbindung gebrachten Kompositionen als Protagonist dieser Bildgattung. Anders als sein älterer Bruder Bernardo (1407/10-1464), bei dem er in die Lehre ging und der als Marmorbildhauer sowie als Architekt erfolgreich war, schuf Antonio während seiner Laufbahn eine Vielzahl an Madonnenreliefs. Auch seine beiden Florentiner Hauptwerke, das Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte und das *Nori-Epitaph* in Santa Croce, belegen durch Darstellungen der Muttergottes mit Kind sein Interesse an diesem Thema.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, bei den Madonnenreliefs der Frage nach den Gründen für deren Darstellungswandel am Beispiel Antonio Rossellinos und seiner Werkstatt nachzugehen. Auffällig sind die vielen nur in einer einzigen Marmorversion überlieferten Bildwerke, weshalb es diesen nicht gerecht zu werden scheint, sie lediglich im Kontext mit den zahlreichen für den Massenmarkt produzierten Reliefs in Terrakotta und Stuck zu nennen und in ihnen ein rein funktionales Objekt zu sehen. Ein weiteres Anliegen ist es daher, die Frage nach der Bewertung der Madonnenreliefs im Quattrocento noch einmal neu zu stellen und ihre Form auch im Hinblick auf ein sich wandelndes Betrachterbedürfnis und neu gestellte künstlerische Aufgaben zu untersuchen.

Die folgenden Ausführungen sollen ferner zeigen, welchen Stellenwert derartige Arbeiten im Werk eines Künstlers einnehmen können und wie sich in ihnen das künstlerische Ausdrucksvermögen entwickelt und widerspiegelt. Am Anfang steht zunächst eine stilkritische, neue Forschungsergebnisse berücksichtigende Besprechung des Gesamtwerks Antonio Rossellinos, um eine Grundlage für den Hauptteil dieser Arbeit, die ausführliche Analyse seiner Madonnenreliefs, zu schaffen. Erst vor dem Hintergrund dieser oftmals auch sehr kritisch diskutierten Zuschreibungen, wie dem *Savinus-Grabmal* im Dom von Faenza oder dem Altar der *Martini-Kapelle* in San Giobbe in Venedig, lässt sich eine fundierte Basis für die Zu- oder Abschreibung der vielen, teilweise sehr heterogenen Madonnenreliefs gewinnen. Die stilkritische Analyse dieser Reliefs und ihre Verortung im Gesamtwerk ermöglicht einerseits einen klareren Blick auf den Bildhauer und seine Kunst, macht andererseits aber auch seine Rolle bei der Entwicklung dieser besonderen



Bildgattung nachvollziehbar.

## Zum Stand der Forschung

Eine systematische Erforschung des Künstlers Antonio Rossellino setzte zum Ende des 19. Jahrhunderts ein, als das seit Beginn des Jahrhunderts aufkommende Interesse an Florentiner Kunst der Renaissance sich nicht nur in der Sammelleidenschaft des Bürgertums ausdrückte, sondern zunehmend der Ruf nach einer kunsthistorischen Verortung der Werke lauter wurde. Die kritische Neuedition der Viten Giorgio Vasaris durch Gaetano Milanesi in den Jahren 1878-1885 befeuerte die wissenschaftlichen Studien über die Maler und Bildhauer des Quattrocento und half das vornehmlich durch die Lebensbeschreibungen Vasaris geprägte Urteil genauer zu hinterfragen.<sup>1</sup> In dessen 1550 bzw. in zweiter Auflage 1568 veröffentlichten Vita über Antonio Rossellino ist von einem begabten und beliebten Künstler zu lesen, der bereits zu den moderneren seiner Zeit gehört habe:

„Es ist in der Tat immer lobenswert und tugendhaft gewesen, bescheiden zu sein und die Zierde der Freundlichkeit und jener außerordentlichen Vorzüge zu besitzen, die das aufrechte Handeln des Bildhauers Antonio Rossellino leicht erkennen lassen, der seine Kunst mit solcher Anmut ausübte, daß er jedem, der ihn kannte, sehr viel mehr als ein Mensch zu sein schien und man ihn aufgrund seiner vorzüglichen Qualitäten, die sich mit seiner Kunst vereinten, fast wie einen Heiligen verehrte. Genannt wurde er Antonio il Rossellino dal Proconsolo, weil er seine Werkstatt in Florenz stets an einem Ort dieses Namens unterhielt. Seine Arbeitsweise war derart zart und delikate und so perfekt in ihrer Feinheit und Präzision, daß man seinen Stil mit Recht als den wahren und eigentlich modernen bezeichnen kann.“<sup>2</sup>

Neben der Beschreibung Vasaris existieren nur wenige weitere frühe Schriftquellen zu Leben oder Werk des Bildhauers. Eine Erwähnung stammt von Luca Landucci, der ihn in seinem ab 1450 geschriebenen Tagebuch als Meister des Grabmals des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte erwähnte.<sup>3</sup> Daneben findet sich sein Name in kurzen Auflistungen berühmter Künstler, so etwa im Architekturtraktat Filaretos<sup>4</sup>, einem Kommentar in der Dante-Ausgabe von Cristoforo Landino (1481)<sup>5</sup> und in der vermutlich ab 1482 entstandenen Chronik über die Taten Federico da Montefeltros von Giovanni

---

<sup>1</sup>VASARI 1878-1885.

<sup>2</sup>Zitiert nach VASARI 2012, S. 27; siehe zu einer kritischen Bewertung der Vita Antonio Rossellinos die übersetzte Neuausgabe der Künstlerviten Giorgio Vasaris, VASARI 2004-2014, die Vita Antonio Rossellinos in VASARI 2012, S. 23-37.

<sup>3</sup>LANDUCCI 1883. Hier wird auch zum ersten Mal der Beiname Rossellino genannt, siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel II.1.

<sup>4</sup>FILARETE 1972, Bd. 2, S. 170.

<sup>5</sup>SANSOVINO 1564.

Santi<sup>6</sup>.

Am wichtigsten aber sind die zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstandenen Aufzeichnungen des Antonio Billi, welche auch Vasari als Grundlage seiner Künstlerviten heranzog. Dieses heute verschollene *Libro di Antonio Billi* umfasste Lebensbeschreibungen von Cimabue bis Michelangelo und ist nach dem Florentiner Antonio Billi benannt, in dessen Besitz sich der Text befand und bei dem es sich vielleicht auch um den Verfasser selbst handeln könnte.<sup>7</sup> Bewiesen werden konnte die Existenz dieses *Libro* hauptsächlich durch den sog. *Codice Anonimo Magliabechiano*, eine im 16. Jahrhundert entstandene Abfassung über Künstler des 13. bis 16. Jahrhunderts, sowie zwei weitere Codices der zweiten Jahrhunderthälfte, den *Codice Stroziano* und den *Codice Petrei*. Anhand von Vergleichen konnte belegt werden, dass sich alle drei Texte stellenweise auf die gleiche Quelle beziehen.<sup>8</sup> Insgesamt erfährt man durch die erwähnten Textauszüge aus dem *Libro di Antonio Billi* Folgendes:

„Antonio, detto il Rossellino dal Proconsolo, perche quiui lauoraua, fu delicato et gentile maestro et molto diligente et lauoro molte cose di marmo, belle, mandate in diuersi paesi et molto bene condotte. Anchora in Santo Miniato a Monte fece la capella et il sepolcro del cardinale di Portogallo, doue è la fiura del cardinale con piu fiure intorno et al dirimpetto, cierto compositione bellissima, el [e'l] cielo della quale è di terra inuetriata di Luca

<sup>6</sup>Die in Versform verfasste Schrift hat sich als sog. *Codex Ottobonianus 1305* in der vatikanischen Bibliothek erhalten, vollständige Edition bei HOLTZINGER 1893.

<sup>7</sup>Siehe dazu CAST 1996.

<sup>8</sup>Dass der *Codice Anonimo Magliabechiano* in vielen Teilen auf das *Libro di Antonio Billi* zurückgreift, bezeugen Randbemerkungen des Verfassers. 1892 veröffentlichte Carl Frey erstmals den Text des *Codice* in einer vollständigen Ausgabe. Der Verfasser des *Codice* verwies in Randbemerkungen auf unterschiedliche Vorlagen, die ihm als Grundlage seines Textes dienten. Für den Teil von Cimabue bis Michelangelo führte der Autor mehrfach das *Libro di Antonio* oder das *Libro di Antonio Billi* an. Teilweise scheint er den Text wortwörtlich, weit öfter aber frei reproduzierend übernommen zu haben. In jedem Fall aber bleibt festzuhalten, dass der *Codice Anonimo Magliabechiano* als ein eigenständiges Kompendium zu begreifen ist, das einem Auswahlverfahren unterlag und auch andere Quellen herangezogen hat, vgl. hierzu FREY 1892A, S. I. Jüngst identifizierte Bouk Wierda den Autor des *Codice* mit dem Florentiner Humanisten Bernardo Vecchietti (1514-1590); entstanden sei der Text zwischen 1537 und 1547, WIERDA 2009 (siehe dort auch zu dem aktuellen Forschungsstand). Die beiden späteren Codices *Stroziano* und *Petrei* brachte Cornelius von Fabriczy als erster mit dem *Libro di Antonio Billi* in Zusammenhang und klärte ihre Abhängigkeit voneinander, FABRICZY 1891. Carl Frey kam zur selben Zeit wie Fabriczy zu diesem Ergebnis und veröffentlichte nur kurze Zeit später seine Transkription der Texte und einen ausführlichen Kommentar, FREY 1892B. Beide Codici stammen vermutlich aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und sind unabhängig voneinander entstanden. Sie weisen Unterschiede auf und sind daher auch keine exakten Kopien des Originaltextes. Es scheint sich hier beide Male um ein Kompendium verschiedener älterer Ursprungstexte zu handeln, die für einen persönlichen Gebrauch zusammengestellt und teilweise mit eigenen Kommentaren versehen wurden. Siehe zu den Texten und ihrer Entstehung die Einführung von ebd., S. I-XXI und FABRICZY 1891. Einen Hinweis auf die Entstehungszeit des *Libro di Antonio Billi* enthalten sie nicht. Frey ging von einer Entstehungszeit zwischen 1516-25/30 aus, FREY 1892B, S. XI-XXI und 64-72. Fabio Benedettucci dehnte in seiner Abhandlung über das *Libro di Antonio Billi* die mögliche Entstehungszeit der unterschiedlichen Abschnitte aus, ihm zufolge entstand das komplette Werk zwischen 1506-1530, BENEDETTUCCI 1991, S. 15-18.

della Robbia, et la tauola dello altare è di mano di Piero del Pollaiuolo. Fu Bernardo architetto suo fratello, che fecie il modello della casa de Ruciellai; et della loggia de Ruciellai fecie il modello Antonio di Migliorino Guidotti. Fecie costui in Santa  $\dagger$ [*Croce*] il sepolcro di messer Lionardo Bruni da Arezzo et una Nostra Donna di Marmo nella prima colonna sopra il sepolcro di Francesco Nori. Fecie decto Antonio dua tauole di marmo, che una ne mando a Lione nella chiesa de Fini [*Fiorentini*] et l'altra ando a Napoli; et nella pieve di Napoli [*Empoli*] uno Santo Bastiano, cosa miracolosa.“<sup>9</sup>

Eine weitere Quelle, die wohl in Unabhängigkeit zu den erstgenannten entstand, ist das 1510 erschienene *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclita cipta di Florentia* des Francesco Albertini, eine Art Führer über die Sehenswürdigkeiten von Florenz.<sup>10</sup> Hier wird Antonio wieder korrekt als Urheber des Epitaphs für Francesco Nori in Santa Croce genannt. Ferner schrieb ihm Albertini die Grabkapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte und den Brunnen in der Sakristei von San Lorenzo zu.

Zu den in dieser Arbeit behandelten autonomen Madonnenreliefs, also Darstellungen der Muttergottes mit Kind, die nicht in einen größeren Kontext, wie beispielsweise das Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte, eingebunden sind, äußerte sich außer Vasari niemand. Vasari hingegen erwähnte, dass sich eine Darstellung einer Madonna im Haus der Tornabuoni befinde; eine Identifikation mit einem heute bekannten Relief ist allerdings nicht möglich.<sup>11</sup>

Neue Erkenntnisse zu Antonios Leben und Werk gehen aus der Abschrift einer 1457 verfassten Steuererklärung seines Bruder Bernardo hervor, die Giovanni Gaye 1839 veröffentlichte.<sup>12</sup>

Zu den ersten Forschern, die sich intensiv mit Antonio Rossellino beschäftigten, gehörten Wilhelm von Bode und Cornelius von Fabriczy. Bode machte sich in Florenz vor allem als Käufer italienischer Renaissance-Skulptur für die Skulpturensammlung der königlichen Museen zu Berlin einen Namen, für die er auch Werke Antonio Rossellinos erwarb.<sup>13</sup> Während seiner langen Tätigkeit verfasste er zahlreiche Aufsätze und Kataloge zur Bildhauerkunst der italienischen Renaissance. In Hinblick auf die Madonnenreliefs Antonio Rossellinos erscheint vor allem sein Standardwerk über die *Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas* nennenswert, in dem Bode eine kurze, thematisch geordnete und am Werk orientierte Biografie Antonio Rossellinos vorlegte, in der er auch

---

<sup>9</sup>Die Textstelle wurde dem *Codice Petrei* entnommen, zitiert nach FREY 1892B, S. 46f. Das *Nori-Epitaph* in Santa Croce wird hier irrtümlicherweise als Werk Bernardo Rossellinos aufgeführt.

<sup>10</sup>Siehe die Edition des Textes bei ALBERTINI 2010.

<sup>11</sup>Theoretisch könnte es sich auch um eine Statue handeln, wenngleich ein Relief auch wahrscheinlicher ist, VASARI 2012, S. 27.

<sup>12</sup>GAYE 1839, S. 188-190

<sup>13</sup>Wilhelm von Bode (1914 geädelt) arbeitete seit 1872 für die Gemälde- und Skulpturensammlung in Berlin und war der erste Direktor des 1904 eröffneten Kaiser-Friedrich-Museums. Seit 1956 trägt das Museum seinen Namen.

Stellung zu dessen Madonnendarstellungen bezog.<sup>14</sup> Als „besonders anmutig“ und „schön in der Komposition“ bezeichnete der Autor das Berliner Marmorrelief, welches unter seiner Leitung für das Museum erworben werden konnte.<sup>15</sup> Auch das Relief im Kunsthistorischen Museum in Wien und das der Sammlung Hainauer (heute im Metropolitan Museum of Art, New York, die sog. *Altman-Madonna*) finden positive Erwähnung, wenn auch beim ersteren in der Gewandgestaltung die Mitarbeit eines Assistenten vermutet wird. Des Weiteren nannte Bode einige Kompositionen in Stuck und Terrakotta, in denen er oftmals ein Modell des Meisters für eine spätere Marmorfassung erkannte. Oftmals können diese Zuschreibungen nach heutigem Kenntnisstand nicht mehr aufrecht erhalten werden, teilweise handelt es sich vermutlich um Tonwerke des 19. Jahrhunderts, wie im Falle der Arbeit aus Lyon.<sup>16</sup>

1897 widmete Bode einem Madonnenrelief in der Berliner Sammlung Oscar Hainauers eine gesonderte Betrachtung innerhalb des dazugehörigen Sammlungskataloges.<sup>17</sup> Das Relief befindet sich heute im Metropolitan Museum in New York in der Sammlung Altman. Dazu zeigte Bode vergleichend eine Stuckversion eines Marmorreliefs, welche sich heute in der Sammlung John Pierpont Morgans befindet. Diese konnte einst für das Berliner Museum erworben werden. Bei der hier ebenfalls abgebildeten *Libbey Madonna* handelt es sich hingegen nach heutigen Erkenntnissen um ein Werk des 19. Jahrhunderts.<sup>18</sup>

Bode war einer der ersten Forscher, der den Florentiner Madonnenreliefs eine größere Aufmerksamkeit schenkte, die zahlreichen Exemplare analysierte und sie einzelnen bekannten Bildhauern zuschrieb. Dieses Vorhaben setzte er auch in seinem erstmals 1902 erschienenen und später mehrfach neu aufgelegten Buch über die Florentiner Bildhauer der Renaissance fort, in dem er ausführlich auf das Phänomen der Madonnenreliefs und ihrer Künstler - vornehmlich Donatello - einging.<sup>19</sup>

Eine weitere bedeutende Publikation Bodes ist der in Zusammenarbeit mit Frida Schottmüller verfasste Katalog des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, der 1913 erschien und alle im Museum vorhandenen Madonnenreliefs behandelt.<sup>20</sup> In diesen kürzeren Katalogbeiträgen fokussierte Bode den Blick auf Antonio Rossellino als feinsinnigen Bildhauer, dessen Hauptaufgabengebiet die für Florenz typischen Madonnenreliefs gewesen sei.

<sup>14</sup>BODE 1892–1905, Bd. 14, S. 100–106.

<sup>15</sup>Ebd., S. 103.

<sup>16</sup>Siehe zu dem Relief den Katalogteil VI.C.11.

<sup>17</sup>BODE 1897, S. 61f.

<sup>18</sup>Siehe dazu auch den Katalogteil VI.C.16.

<sup>19</sup>BODE 1921. Diese vierte Auflage ist gegenüber der ersten modifiziert und ergänzt worden. Siehe auch BODE 1922.

<sup>20</sup>BERLIN 1913. Der Katalog erschien in zweiter überarbeiteter Auflage erneut 1933, BERLIN 1933. Von Frida Schottmüller stammt auch der 1935 erschienene Lexikoneintrag zu „Antonio Rossellino“ im Künstlerlexikon Thieme/Becker, in dem sie kurz die bisher bekannten Lebensdaten und die in der Diskussion um seine Autorschaft stehenden Werke nannte und auch zahlreiche Madonnendarstellungen erwähnte, von denen aber heutzutage viele aus seinem Œuvre ausgeschlossen werden müssen, SCHOTTMÜLLER 1935.

Cornelius von Fabriczy richtete sein Augenmerk weniger auf stilistische Fragestellungen, sondern konzentrierte sich um 1900 vor allem auf das Edieren zahlreicher Texte und Steuerakten aus den Florentiner Archiven. Ihm sind u.a. Forschungen zum *Libro di Antonio Billi* zu verdanken.<sup>21</sup> Des Weiteren publizierte er Dokumente zu Antonio und Bernardo Rossellino. Von besonderer Bedeutung für die Familiengeschichte und die frühen Arbeiten der Bildhauerwerkstatt unter der Leitung Bernardos sind seine im Jahr 1900 erschienenen Ausführungen und die Publikation einer Steuererklärung für das Jahr 1457.<sup>22</sup> Zwei Jahre später ergänzte er zunächst seine Beobachtungen zum Leben Bernardos<sup>23</sup>, während er 1907 zwei wichtige Dokumente zu dem jüngeren Bruder Antonio und dessen Tätigkeit in Neapel veröffentlichte.<sup>24</sup>

Eine kurze Stellungnahme zum Stil Antonios stammt von Adolfo Venturi, der in seiner *Storia dell'arte italiana* einige wenige mit Antonio Rossellino in Verbindung gebrachte Werke zusammenfasste. Seine Äußerungen zu den hier behandelten Madonnenreliefs fallen sehr knapp und unpräzise aus. Er bezog sich vor allem auf die von Bode besprochenen Arbeiten, von denen er aber die meisten als Werke Antonios ablehnte.<sup>25</sup>

Eine sehr positive Bewertung erfährt Antonio Rossellino bei Paul Schubring in der Reihe *Handbuch der Kunstwissenschaft*. Er hob vor allem die Lieblichkeit der Skulpturen Antonios hervor, die ihn vom monumentalen Stil seiner Vorgänger abgrenze.<sup>26</sup> Hinsichtlich der Madonnenreliefs erhält man jedoch keine neuen Informationen.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erschienen insbesondere in Museumspublikationen oder Katalogen privater Sammlungen immer wieder kürzere Artikel über einzelne Antonio Rossellino zugeschriebene Werke. Die zahlreichen Attributionen können nach dem heutigem Kenntnisstand oftmals nicht mehr bestätigt werden, sie entsprechen allzu häufig dem Wunsch, die zahlreichen Werke des Quattrocento einem bekannten Künstlernamen zuzuordnen. Nachdem Antonio Rossellino nicht zuletzt durch Wilhelm von Bode als Hauptakteur bei der Produktion zahlreicher Madonnenreliefs ausgemacht wurde, schrieb man ihm in der Folge viele dieser Werke zu. Unter diesen verdienstvollen Einzelstudien<sup>27</sup> ist hinsichtlich der Madonnenreliefs eine Abhandlung von Odoardo H. Giglioli von besonderer Bedeutung, welche dem Leser ein bis dato von der Forschung unbeachtetes Madonnenrelief in der Kirche San Clemente a Rignano, unweit von Florenz gelegen, als Werk Antonio Rossellinos vorstellt.<sup>28</sup> Mit einzelnen Kompositionstypen beschäftigten sich auch Gustavo Frizzoni und Allan Marquand ausführlicher. Während Frizzoni ein in zahlreichen Kopien bekanntes Relief der Eremitage in St. Petersburg vorstellte<sup>29</sup>, schrieb Marquand über die verbreitete Komposition der *Madonna mit den*

---

<sup>21</sup>FABRICZY 1891.

<sup>22</sup>FABRICZY 1900.

<sup>23</sup>FABRICZY 1902.

<sup>24</sup>FABRICZY 1907.

<sup>25</sup>VENTURI 1908, S. 608-626.

<sup>26</sup>SCHUBRING 1924, S. 124-128.

<sup>27</sup>Zu nennen sind in diesem Zusammenhang folgende Beiträge: VALENTINER 1911, DANIEL 1912, S. 278-284, MASON PERKINS 1913, DANFORTH 1919, OZZÒLA 1927, BERNATH 1929, GRAVES 1929.

<sup>28</sup>GIGLIOLI 1915.

<sup>29</sup>FRIZZONI 1916.

*Kandelabern*<sup>30</sup>. Diese brachte er motivisch mit dem Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte in Verbindung, wodurch für ihn die Zuschreibung der Komposition an Antonio Rossellino abgesichert wird. Des Weiteren beschrieb er die enge Verbindung zu Desiderio da Settignano, dessen Madonnenreliefs er aber einen feineren und lebendigeren Charakter attestierte: „Both sculptors may have created compositions similar in character, but Desiderio had a keener sense of life and gave to his productions a more vital as well as a more refined character.“<sup>31</sup>

Eine ausführlichere und stilkritische Untersuchung ist Martin Weinberger und Ulrich Middeldorf zu verdanken, die sich im Rahmen einer Studie über die Brüder Rossellino einigen Zeichnungen von Madonnendarstellungen widmeten, die sie Antonio zuschrieben.<sup>32</sup> Die Skizzen stünden Reliefs der Muttergottes mit Kind in Berlin, Lyon und Wien nahe und seien dem Stil der 1460er Jahre zuzuordnen. In ihrem Beitrag unterschieden die Autoren erstmals in Antonios Werk zwei Stilphasen. Die erste, zu der auch die Skizzen und die erwähnten Madonnenreliefs zu zählen sind, sei von schlichter Vornehmheit gekennzeichnet, die sich dann aber zu Beginn der 1470er Jahre „zugunsten einer bürgerlich-behägigen Haltung“ verliere.<sup>33</sup> Wenn auch einzelne Zuschreibungen und herausgearbeitete Charakteristika heute nicht mehr gelten, so ist dieser Studie doch zumindest der frühe Versuch zu verdanken, einige der bekannten Reliefs stilkritisch zu beurteilen und in eine chronologische Abfolge zu bringen.

Die erste gründliche und auf das gesamte Œuvre eingehende Untersuchung stammt von Heinz Gottschalk, dessen 1930 erschienene Dissertation die erste umfassende Monografie zu Leben und Werk Antonio Rossellinos darstellt.<sup>34</sup> Gottschalk behandelte auch strittige Werke und bemühte sich, das Œuvre neu einzugrenzen. Er entwarf dabei das Bild eines fleißigen, ruhigen Künstlers, dessen Hauptleistung in „zarten lyrischen Stimmungen“ liege, „wo es nicht auf dramatische Spannungen ankommt“.<sup>35</sup> Seine Physiognomien seien wenig ausdrucksstark, ja sogar „maskenhaft“, die künstlerischen Mittel beschränkt.

„Der Künstler hat eine naive Natur. Er schafft aus einem Schönheitsgefühl. Am stärksten empfinden wir das bei den Gesichtern seiner gelungensten Gestalten. Es wird keinem Betrachter einfallen, den Sebastian oder seine Madonnendarstellungen auf ihren geistigen Gehalt zu prüfen.[...] Er mußte mit seinen Ideen sehr sparsam umgehen. Bestimmte Putten kehren mit geringen Variationen immer wieder, und seine Madonna ist auf fast allen Reliefs die gleiche. Die fehlenden künstlerischen Gaben konnte er nur durch Fleiß ersetzen.“<sup>36</sup>

---

<sup>30</sup>MARQUAND 1919.

<sup>31</sup>Ebd., S. 206.

<sup>32</sup>WEINBERGER/MIDDELDORF 1928.

<sup>33</sup>Ebd., S. 99.

<sup>34</sup>GOTTSCHALK 1930.

<sup>35</sup>Ebd., S. 19.

<sup>36</sup>Ebd., S. 19.

Gottschalk stellte wie vor ihm bereits Weinberger und Middeldorf in dem Werk Antonios ab den 1470er Jahren eine Abnahme der künstlerischen Leistungskraft fest.<sup>37</sup> Es ist für lange Zeit die einzige Arbeit, die ausführlich Antonios Beschäftigung mit den Madonnenreliefs untersucht, einen Überblick über die diskutierten Werke gibt und sie hinsichtlich der Zuschreibung kritisch diskutiert.

Das 1942 erschienene Buch Leo Planiscigs über Bernardo und Antonio Rossellino vermag zwar einen guten und reich bebilderten Werküberblick zu geben. Jedoch umfasst dieser keineswegs das komplette in der Forschung diskutierte Werk Antonios; vor allem werden die umstrittenen Zuschreibungen ausgeklammert und nur die vom Autor für eigenhändig erklärten Arbeiten vorgestellt. Dies ist auch dem Umstand geschuldet, dass sich das Buch zu gleichen Teilen dem Œuvre Bernardos und Antonios widmet. Hierdurch bietet die Arbeit allerdings eine Basis zum Vergleich des jeweiligen Gesamtwerks und somit eine gute Ausgangsmöglichkeit, um das bildhauerische Werk des in der Werkstatt des älteren Bruders ausgebildeten Antonio von dem Bernardos zu scheiden. Planiscigs Urteil über die Fertigkeiten Antonios fiel gegenüber demjenigen Gottschalks etwas milder aus, doch sah er in ihm auch einen ruhigen Künstler, der sich stets aus dem gleichen Formenschatz bediente. Er und sein älterer Bruder Bernardo seien der zusammen ausgebildeten „idealistischen Kunst [...] allezeit treu geblieben [...]“; diese Kunst stand [...] im Gegensatz zum Realismus der Spätentwicklung Donatellos, sie ignorierte bewußt dessen letzte Errungenschaften, ja sie lehnte ihn ab.[...] Sie waren nicht vorwärtsstrebende und treibende Neuerer wie Donatello und später Pollajuolo oder Verrocchio. Ihre Kunst bewegte sich in den ruhigen Bahnen, die Lorenzo Ghiberti und Luca della Robbia vorgezeichnet hatten.“<sup>38</sup> Planiscig erkannte acht autonome Marmorreliefs mit Darstellungen der Madonna mit Kind als eigenhändige Arbeiten an und fasste sie zu zwei stilistisch zusammenhängenden Werkgruppen zusammen. Als Trennpunkt zur Unterscheidung seiner Werkphasen gilt hier erneut das Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte. Im Gegensatz zu vorherigen Autoren konstatierte Planiscig jedoch kein Abnehmen der künstlerischen Kraft bei zunehmendem Alter Antonios, sondern betonte die - zumindest bei den selbständig ausgeführten Arbeiten - gleichbleibende Qualität der Werke: „seine eigenen Schöpfungen aber, das muss ganz entschieden betont werden, halten sich immer auf der gewohnten Höhe, wenn sich auch an ihnen, was sich ja von selbst versteht, Veränderungen des Stils zeigen.“<sup>39</sup> Bei von Werkstattgehilfen ausgeführten Skulpturen hingegen, sei ein deutlicher qualitativer Unterschied zu den eigenhändigen Arbeiten Antonios spürbar.<sup>40</sup>

Als wenig innovativen Meister, ganz in der Tradition Donatellos und Luca della Robbia sowie im Schatten Desiderios stehend, charakterisierte Giuseppe Galassi Antonio Rossellino in seinem Überblickswerk über die Florentiner Skulptur des Quattrocento. Wie bereits zuvor Weinberger und Middeldorf oder Gottschalk machte er ab ca. 1470 einen Qualitätsverlust im Spätwerk Antonios aus, bei dem dieser sich eklektisch ver-

---

<sup>37</sup>Ebd., S. 20.

<sup>38</sup>PLANISCIG 1942, S. 46.

<sup>39</sup>Ebd., S. 42f.

<sup>40</sup>Ebd., S. 43.

schiedener Bildmittel bedient habe.<sup>41</sup>

1948 veröffentlichte Rufus Mather eine Steuererklärung Antonios aus dem Jahr 1469, die zur besseren Aufklärung seiner Lebensverhältnisse beitrug.<sup>42</sup>

Zur Bewertung des künstlerischen Ausdrucksvermögens ist dagegen ein Aufsatz John Pope-Hennessys von größerer Bedeutung, der 1949 eine kurze Studie zu einer Terrakotta-Statuette, der sog. *Madonna mit dem lachenden Kind*, publizierte. Diese nahm er damals als Werk Antonios in Anspruch, doch wird nach heutigen Kenntnissen diese Zuschreibung allerdings zumeist abgelehnt.<sup>43</sup> In seinem erstmals 1958 erschienenen Buch über die Skulptur der Renaissance setzte John Pope-Hennessy seine Betrachtung des Bildhauers fort. Er stellte hinsichtlich der Bewertung seines Stils und der schwierigen Zuschreibungsfragen fest: „The working methods employed in the studios of Antonio and Bernardo Rossellino have not been satisfactorily analysed. Certain of the disagreements on attribution recorded in the Rossellino literature spring directly from this fact.“<sup>44</sup> Dieses Forschungsdesiderat besteht bis heute und konnte durch die seit 1958 erschienenen Aufsätze und Betrachtungen, die zumeist nur einen kleinen Teil seines bildhauerischen Werkes umfassen, nicht befriedigend gelöst werden.

Ein entscheidender Impuls ging in den 1960er Jahren von Frederick Hartt, Gino Corti und Clarence Kennedy aus, die auf der Grundlage neu aufgefundener Dokumente eine umfangreiche Monografie zu Antonios Hauptwerk, der Ausstattung der Kapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte in Florenz, veröffentlichten.<sup>45</sup> Sie bewerteten zwar das Grabmal und die gesamte Kapellenausstattung - an der auch Künstler wie Luca della Robbia und Alesso Baldovinetti beteiligt waren - hinsichtlich der künstlerischen Qualität positiv, ihr Versuch, dem älteren Bruder Bernardo erhebliche Teile des Entwurfs und der Ausführung zuzuschreiben, zeigt jedoch Zweifel an der künstlerischen Eigenständigkeit Antonios. Teilweise gelangten die Autoren zu nicht ganz nachvollziehbaren Neudatierungen seiner Werke, wodurch die in der Forschung herrschende Unklarheit bei der künstlerischen Bewertung des Bildhauers und dessen Œuvre deutlich wird.

Das alte Urteil, nach dem Antonios Laufbahn in zwei Phasen zerfalle, von der sich die erste durch viel höhere Qualität - zu bemerken am Grabmal des Kardinals von Portugal - auszeichne, griff auch Charles Seymour in seinem Überblickswerk über die Skulptur des 15. Jahrhunderts in Italien wieder auf: „After his remarkable performance for the S. Miniato chapel, Antonio did not again rise to the same level of achievement, [...]“.<sup>46</sup> 1966 wurde außerdem noch eine kleinere Zusammenfassung von Antonio Rossellinos Leben und Werk in der Reihe *I Maestri della Scultura* veröffentlicht, die aber neben einem

---

<sup>41</sup>GALASSI 1949, S. 173-178.

<sup>42</sup>MATHER 1948.

<sup>43</sup>POPE-HENNESSY 1949. Zuletzt sprach sich Massimo Ferretti wieder für eine Zuschreibung der Statuette an Antonio Rossellino aus, FERRETTI 2007, S. 382.

<sup>44</sup>POPE-HENNESSY 1985, S. 280.

<sup>45</sup>HARTT/CORTI/KENNEDY 1964. Hartt äußerte sich bereits 1961 in einem kürzeren Aufsatz zu Zuschreibungsproblemen, HARTT 1961. Zu derartigen Fragen erschien auch ein Beitrag Ronald Lightbowns, LIGHTBOWN 1962.

<sup>46</sup>SEYMOUR 1966, S. 143.



knappen Überblick über Leben und Werk keine neuen Erkenntnisse enthält und auch keine kritischen Fragen diskutiert.<sup>47</sup>

Die nach Gottschalks Monografie ausführlichste Betrachtung der Madonnenreliefs Antonio Rossellinos stellt ein Aufsatz John Pope-Hennessys dar, den dieser 1970 für das Metropolitan Museum of Art in New York veröffentlichte.<sup>48</sup> Anlass seiner Untersuchung war die sog. *Altman Madonna* in der Sammlung des New Yorker Museums. Ausführlich und kenntnisreich analysierte Pope-Hennessy zunächst diese Arbeit, die für ihn eines der schönsten Madonnenreliefs dieser Zeit in den Vereinigten Staaten darstellte.<sup>49</sup> Danach folgt ein kurzer Abriss über die belegbaren und datierbaren Werke Antonios sowie anschließend eine chronologische Einordnung des Madonnenreliefs. Dreh- und Angelpunkt in der Entwicklung des Florentiner Bildhauers ist auch bei ihm das zwischen 1461 und 1466 entstandene Grabmal in San Miniato al Monte. Ein Anhaltspunkt für eine recht frühe Datierung der *Altman-Madonna* um 1460 ist neben stilistischen Beobachtungen vor allem die Verwendung eines bräunlich verfärbten Marmors, den Antonio Rossellino bereits bei der inschriftlich ins Jahr 1456 datierten Büste des Giovanni Chellini gebrauchte. Jüngere Untersuchungen legen allerdings nahe, dass sich der Marmor erst später, vermutlich unter dem Einfluss von Ölen, verfärbte, weshalb es also keineswegs zwingend erscheint, dass der von Antonio für die beiden Arbeiten verwendete Marmor aus dem gleichen Block stammen muss. Somit bietet diese materielle Analyse kein zwingendes Argument für die Datierung. Auch Pope-Hennessys stilistische Vergleiche zu der *Chellini-Büste* oder den von ihm früh datierten heiligen Sebastian in Empoli können nicht überzeugen, wie die entsprechenden Kapitel in dieser Arbeit zeigen werden, doch ist dem Forscher dennoch eine wichtige Studie über die Beschaffenheit des Reliefs und seine Verortung im Œuvre Antonio Rossellinos gelungen. So setzte sich Pope-Hennessy des Weiteren mit möglichen Vorbildern auseinander und ist der erste, der auch nach vorbildhaften Kompositionen in der Malerei suchte. In der Bildhauerei ging er vor allem Antonios Beziehungen zu den Arbeiten Donatellos und Desiderios da Settignano nach und arbeitete Gemeinsamkeiten heraus. Drei weitere Reliefkompositionen ordnete er ebenfalls den Jahren um 1460 zu, es handelt sich um die Arbeiten im heutigen Bode-Museum in Berlin, in der Sammlung Morgan in New York und die zahlreichen Versionen der *Madonna mit den Kandelabern*, die ihm zufolge vermutlich auf ein verlorenes Marmororiginal Antonios zurückgehen. Des Weiteren erkannte er das Relief in der National Gallery of Art in Washington D.C. als eigenhändiges Werk an, entstanden um 1470. Kritisch zu sehen ist, dass er die Madonnenreliefs in Wien und San Clemente a Rignano aus seiner Studie ausklammerte und nicht versuchte, sie in die Genese des Bildtyps bei Antonio Rossellino einzubinden bzw. begründet abzulehnen. Dafür, dass es ihm bereits schwergefallen sein könnte, diese beiden Reliefs in das Œuvre Antonios zu integrieren, spricht sein 1988 erschienener Aufsatz „Deux Madones en marbre de Verrocchio“, in dem

---

<sup>47</sup>PETRIOLI TOFANI 1966.

<sup>48</sup>POPE-HENNESSY 1970, wiederveröffentlicht in POPE-HENNESSY 1980D, S. 135-154.

<sup>49</sup>„Perhaps the most beautiful mid-fifteenth-century Florentine marble relief in the United States is the *Altman Madonna* of Antonio Rossellino.“ POPE-HENNESSY 1970, S. 133.

er beide Werke Verrocchio zuschrieb.<sup>50</sup> Jedoch hat diese Neuattribution in der folgenden Forschung kaum Befürworter gefunden.<sup>51</sup>

Die von Pope-Hennessy ebenfalls besprochene Komposition der *Madonna mit den Kandelabern* erfuhr im darauffolgenden Jahr von Dariusz Kaczmarzyk erneut eine kürzere Betrachtung auf Basis einiger erhaltener Stuck- und Terrakottaversionen.<sup>52</sup> Er führte die bereits in der Forschung diskutierten Madonnenreliefs als Beleg dafür an, dass Antonio auch der Urheber der Komposition der *Madonna mit den Kandelabern* sei, ohne jedoch eine fundierte Analyse durchzuführen und die Komposition im restlichen Œuvre des Künstlers zu verorten.

In den nächsten knapp zwei Jahrzehnten entstanden außer dem bereits aufgeführten Aufsatz von John Pope-Hennessy von 1988 keine nennenswerten Studien, die sich mit der Gestaltung und der Entwicklung der Madonnenreliefs im Werk von Antonio Rossellino auseinandergesetzt hätten.<sup>53</sup>

Dem älteren Bruder Bernardo wurden hingegen zwei Dissertationen gewidmet. Während Charles Randall Mack sich mit dem architektonischen Werk Bernardo Rossellinos auseinandersetzte<sup>54</sup>, befasste sich Anne Markham Schulz eingehend mit seinem bildhauerischen Œuvre.<sup>55</sup> Vor allem ihr gelang es durch umfangreiche Archivrecherchen das Leben der Geschwister Bernardo und Antonio sowie ihrer drei Brüder, Domenico, Giovanni und Tommaso, die ebenfalls als Bildhauer tätig waren, nachzuzeichnen. Ihr Buch stellt bis heute die umfassendste Untersuchung dieser Werkstattverhältnisse dar. Durch die stilistische Abgrenzung der Arbeiten Bernardos gelangte Markham Schulz des Weiteren zu wichtigen Erkenntnissen, die auch das Werk Antonios und vor allem dessen Ausbildungszeit betreffen.<sup>56</sup>

In den folgenden Jahren konnten Dario Covi und James Beck mit der Publikation weiterer Dokumente zur Forschung über Antonio Rossellino beitragen. Während Covi seine Beteiligung an der Herstellung einer Zeremonienwaffe für die Familie Salutati im Jahr 1469 belegte<sup>57</sup>, konnte Beck Antonio Rossellinos Autorschaft für eine stark abgenutzte Grabplatte in Santa Croce nachweisen<sup>58</sup>.

1980 verfasste Francesca Petrucci eine längere Einleitung zu einer Fotografie-Ausstellung über das Werk Antonio Rossellinos, in der sie auf der Basis des aktuellen Forschungsstandes einen Überblick über sein Leben und Werk gab, versuchte stilistische

---

<sup>50</sup>POPE-HENNESSY 1988.

<sup>51</sup>Siehe dazu die entsprechenden Kapitel III.2.2 und III.2.3.

<sup>52</sup>KACZMARZYK 1971.

<sup>53</sup>Siehe zu einzelnen Katalogbeiträgen oder Abhandlungen, welche die Reliefs erwähnen, aber der Forschung keine wesentlichen Impulse zufügten ggf. die entsprechenden Erwähnungen in den jeweiligen Kapiteln zu den einzelnen Madonnenreliefs im Teil III dieser Arbeit.

<sup>54</sup>MACK 1972.

<sup>55</sup>MARKHAM SCHULZ 1977.

<sup>56</sup>Ihre Thesen zur Werkstatt Bernardo Rossellinos fanden außerdem noch in zwei Aufsätzen Verbreitung: MARKHAM 1963 und MARKHAM SCHULZ 1969.

<sup>57</sup>COVI 1978.

<sup>58</sup>BECK 1980.

Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten, um auf dieser Grundlage einen neuen, unvoreingenommenen Blick auf den Bildhauer werfen zu können.<sup>59</sup> Statt einer klaren Abgrenzung eines Frühwerks, das in dem Grabmal des Kardinals von Portugal gipfelt, erkannte sie einen sich an modernen und neuen Tendenzen orientierenden Stil Antonios, der bis zum Beginn der 1470er Jahre andauerte.<sup>60</sup> Im Spätwerk - zu dem sie u.a. das *Nori-Epitaph* oder die Figur Johannes des Täufers und den Tondo im Bargello, Florenz, zählte - greife Antonio auf sein einmal gefundenes Themen- und Formvokabular zurück. Jedoch sah sie hierin keine Schwäche, wie so viele Autoren vor ihr, sondern ein bewusstes Anpassen an die Florentiner Gegebenheiten und Wünsche.<sup>61</sup> Einen Schwerpunkt ihrer Untersuchung bildet die Ausstattung der Kapelle in San Miniato al Monte, wobei sie nicht nur die Arbeiten Antonio Rossellinos, sondern auch die der Werkstatt der Pollaiuolo und Luca della Robbia besprach. Sie machte Gemeinsamkeiten innerhalb der malerischen und skulpturalen Ausstattung aus und stellte eine Verbindung zur ferraresischen Kunst her.<sup>62</sup> Zu den Madonnenreliefs äußerte sie sich nur vereinzelt und kurz, ohne neue Erkenntnisse hinzuzufügen oder die von ihr angenommene Chronologie zu hinterfragen bzw. ausführlich zu begründen.

1983 gelang es Doris Carl, die Todesumstände Antonio Rossellinos aufzuklären; so ist es sehr wahrscheinlich, dass er 1479 an der Pest verstarb. Das Todesjahr ist hilfreich, sein Spätwerk weiter einzugrenzen und vor allem seine Beteiligung an der Ausstattung der Cappella Piccolomini in Neapel weiter aufzuschlüsseln.<sup>63</sup>

Erst 1987 erschien mit der Dissertation Eric Charles Apfelstadts wieder eine ausführliche Forschungsarbeit zu Antonio Rossellino, die die neuen, in Einzelstudien zusammengetragenen Erkenntnisse miteinander verknüpfte, kritisch hinterfragte und zu einem aktuellen Bild über den Künstler zusammenfügte.<sup>64</sup> Allerdings befasste Apfelstadt sich nur mit dem Spätwerk des Bildhauers, welches er mit den Reliefs für die innere Kanzel des Doms in Prato - die 1473 fertiggestellt wurden - beginnen ließ. Durch stilistische Analysen und archivalische Forschungen konnte er das etwas stiefmütterlich behandelte Spätwerk Antonios neu definieren und die Auftragsgeschichte einiger Werke klarer umreißen. Als Mangel macht sich dabei die fehlende, dringend benötigte Erforschung des Frühwerks bemerkbar, da insbesondere die stilistischen Analysen Apfelstadts ohne die vorherige Beschäftigung mit der Entwicklung Antonios teilweise auf alten Zuschreibungen basieren und bei einer Sicht auf das Gesamtwerk nicht ganz nachvollziehbar erscheinen. So zählte er auch lediglich unkritisch die in der Forschung zumeist Antonio Rossellino zugeschriebenen Madonnenreliefs auf und widmete ihnen keine genauere Betrachtung, da sie seiner Auffassung nach alle während der frühen Werkphase entstanden seien.<sup>65</sup> Nicht zuletzt deswegen offenbart das Buch die bestehende Forschungslücke im

---

<sup>59</sup>FLORENZ 1980.

<sup>60</sup>Ebd., S. 11.

<sup>61</sup>Ebd., S. 30-32.

<sup>62</sup>Ebd., S. 20f.

<sup>63</sup>CARL 1983.

<sup>64</sup>APFELSTADT 1987.

<sup>65</sup>Ebd., S. 28-30 und Anm. 76.

Werk Antonio Rossellinos sehr deutlich. Auch die zahlreichen Büsten, die dem Bildhauer zugeschrieben werden, finden hier keine ausführlichere kritische Betrachtung, so dass das Œuvre insbesondere bei den Arbeiten, die mutmaßlich nicht auf einen konkreten Auftrag zurückgehen, noch sehr vage bleibt. Umso deutlicher verstärkt sich bei der Lektüre der Wunsch, nach einer umfassenden Neubearbeitung des Gesamtwerks Antonios. Trotz dieses Forschungsdesiderats handelt es sich bei der Dissertation Apfelstadts aber um eine sehr akribische Analyse des mutmaßlichen Spätwerks. Die von ihm besprochenen Skulpturen erfuhren erstmals eine umfassende und kritische Würdigung, die nicht durch die Annahme eines im Spätwerk sichtbar werdenden qualitativen Rückschritts negativ eingefärbt war. Nicht zuletzt ihm ist es zu verdanken, dass man sich in nachfolgenden Untersuchungen stärker um eine differenziertere Beurteilung Antonio Rossellinos bemühte.

In den letzten 25 Jahren griffen immer wieder Forscher im Rahmen von größer angelegten Studien Einzelaspekte aus dem Werk Antonios auf und lieferten genauere Analysen - die Lücke einer besseren Erforschung seines Frühwerks konnte aber bisher nicht geschlossen werden. Zunehmend rückten auch die Madonnenreliefs stärker in den Fokus der Forschung, was wohl vor allem der 1988 erschienenen Dissertation Ronald G. Kecks' „Madonna und Kind - Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts“ zu verdanken ist, welche sich erstmals ausführlich mit dem „Phänomen“ der Florentiner Madonnenbilder auseinandersetzt.<sup>66</sup> Eine Besprechung des Bildhauers Antonio Rossellino findet in dieser Überblicksstudie in einem Unterkapitel innerhalb des Abschnittes zur „Geschichte und Entwicklung des Hausandachtssbildes in Plastik und Malerei“ statt. Kecks führte ihn neben Desiderio da Settignano als wichtigsten Bildhauer für Madonnenreliefs zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte an, seine Reliefs seien von einer repräsentativen Haltung gekennzeichnet, wohingegen Desiderio in seinen Flachreliefs eine stärker „seelische Beziehung“ bevorzuge.<sup>67</sup> Er arbeitete heraus, dass Antonio vor allem das Schema der sitzenden Madonna in Dreiviertelansicht prägte und nannte einzelne für ihn als besonders charakteristisch geltende Reliefs, bei deren Datierung er sich an die zuletzt in der Forschung diskutierte hielt. Im Vordergrund der Analyse steht die generelle formale Entwicklung des Madonnenbildes in Florenz, nicht die Entwicklung innerhalb des Œuvres Antonio Rossellinos. Vor diesem Hintergrund ist besonders dessen Einbindung eines landschaftlichen Hintergrundes im Tondo mit der Anbetung Christi im Bargello, Florenz, für Kecks von Interesse. Dieses Motiv steht für ihn in unmittelbarem Zusammenhang mit Tafelbildkompositionen.<sup>68</sup>

In dem Überblickswerk über die italienische Skulptur der Renaissance von Joachim Poeschke, erschienen 1990, fand Antonio Rossellino ebenfalls Erwähnung. Die Auswahl der Arbeiten beschränkt sich auf einige für diesen Künstler als gesichert geltende Werke und das Madonnenrelief in Wien, das Poeschke trotz der überraschenden Neuzuschreibung John Pope-Hennessys an Verrocchio im Œuvre Antonios beließ, erstmals aber eine

---

<sup>66</sup>KECKS 1988.

<sup>67</sup>Ebd., S. 99-104.

<sup>68</sup>Ebd., S. 103.

frühe Datierung um 1461 vorschlug und damit der Forschung einen neuen Impuls gab.<sup>69</sup>

Richard Stemp erweiterte einige Jahre später das Werk Antonios um einige in Ferrara befindliche Reliefs, die seiner Auffassung nach zu einem Grabmal Francesco Sacratris gehörten.<sup>70</sup> Durch Francesca Petrucci und Massimo Ferretti wurde diese Rekonstruktion in den letzten Jahren kritisch reflektiert.<sup>71</sup>

1996 konnte Doris Carl anhand eines neu aufgefundenen Dokumentes die Auftragsumstände für die Kapelle Piccolomini in Sant'Anna dei Lombardi (Monteoliveto) in Neapel näher bestimmen.<sup>72</sup> 1999 veröffentlichte Rolf Bagemihl einige Belege, die Antonio Rossellinos Werkstatt mit Arbeiten für die Bruderschaft von S. Michele in Volterra in Verbindung bringen.<sup>73</sup> Aus stilkritischer Sicht ist eine eigenhändige Beteiligung Antonios jedoch unwahrscheinlich, das betreffende Tabernakel scheint eher eine Werkstattarbeit zu sein. So bleibt auch in Hinblick auf die ebenfalls schwierig in sein Werk zu integrierenden Arbeiten in Venedig und Ferrara zu konstatieren, dass es einer genaueren Erforschung der Werkstattverhältnisse und der Rezeption Antonio Rossellinos bedarf, um derartige Fragestellungen befriedigend klären zu können.

In ihrer 1998 veröffentlichten Dissertation „Florentiner Reliefkunst von Brunelleschi bis Michelangelo“ griff Andrea Niehaus Antonio Rossellinos Bezüge zur Tafelmalerei auf. Sie verortete seine Reliefkunst im Florentiner Umfeld und lieferte wichtige Erkenntnisse hinsichtlich des räumlichen und figuralen Aufbaus seiner Reliefs.<sup>74</sup> Durch ihre vergleichenden Analysen lassen sich insbesondere Antonios Bezüge zu anderen Bildhauern seiner Generation, wie Desiderio da Settignano, Andrea del Verrocchio oder Benedetto da Maiano nachvollziehen.

Von besonderem Interesse in Hinblick auf die Madonnenreliefs ist der Aufsatz Francesco Negri Arnoldis, der sich mit der Autorschaft einiger Desiderio da Settignano und Antonio Rossellino zugeschriebenen Werke befasste.<sup>75</sup> Allerdings gelangte er zu nicht ganz nachvollziehbaren neuen Zuschreibungen und Urteilen, ohne diese ausführlicher zu begründen. Genauere und fundierte Analysen bleiben abzuwarten.

2008 veröffentlichte Giancarlo Gentilini eine längere Studie zu der mit Antonios Werkstatt in Verbindung gebrachten *Madonna mit den Kandelabern*, in der er auch noch einmal den aktuellen Forschungsstand zum Leben des Bildhauers kurz referierte.<sup>76</sup> Ihm ist vor allem eine umfassende Katalogisierung der zahlreichen Versionen dieser Komposition zu verdanken. Die Begründung, warum einzelne Reliefs eigenhändige Ausführungen Antonios sein sollen, andere hingegen nicht, bleibt allerdings manchmal unklar und ist nicht in Gänze nachzuvollziehen. Dennoch stellt die Arbeit einen wichtigen Forschungsbeitrag

---

<sup>69</sup>POESCHKE 1990, S. 137-140 und POPE-HENNESSY 1988.

<sup>70</sup>STEMP 1992 und STEMP 1999.

<sup>71</sup>PETRUCCI 2007 und FERRARA 2010; siehe dazu auch die Besprechung dieser Rekonstruktion in Kapitel II.2.2.

<sup>72</sup>CARL 1996.

<sup>73</sup>BAGEMIHL 1999.

<sup>74</sup>NIEHAUS 1998.

<sup>75</sup>NEGRI ARNOLDI 2003.

<sup>76</sup>GENTILINI 2008.

dar, da sie zu den wenigen ausführlichen Betrachtungen der Madonnenreliefs Antonio Rossellinos zählt, die neben einer Einzelanalyse auch eine Verortung im gesamten Œuvre versuchen.

Der vor allem für seine Studien über Desiderio da Settignano bekannte Arnold Victor Coonin wollte 2009 - wenig überzeugend - eine Beteiligung sowohl Bernardo als auch Antonio Rossellinos am Rahmen der Südtür des Florentiner Baptisteriums erkennen.<sup>77</sup>

Die vorliegende Arbeit soll auch dazu beitragen derartigen Versuchen eine bessere Basis zu bieten, indem sie den Stil und die Arbeitsweise Antonio Rossellinos herausarbeitet und einen wichtigen Teilbereich seines Œuvres - die Madonnenreliefs - neu beleuchtet.<sup>78</sup> Diese in Florenz massenweise produzierte Bildgattung, die von Charles Avery einst als „bread and butter“ für die Künstlerwerkstätten bezeichnet wurde, erweist sich nämlich durchaus als wichtiger Indikator für die Entwicklung der Kunst, u.a. gerade weil sie eine von zahlreichen Meistern genutzte Aufgabe darstellte und die Arbeiten oft ohne direkten Auftrag entstanden.<sup>79</sup>

Jakob Burckhardt hob 1898 als erster die Bedeutung der von von ihm als *Hausandachtsbilder* bezeichneten Werke für den Beginn einer Sammeltätigkeit im Quattrocento hervor und verortete sie in ihrem sozialen Umfeld. Dieser kulturhistorische Aspekt trat im Folgenden zugunsten einer stärker stilkritischen Betrachtungsweise zurück, deren Ziel es war, die Werke den bekannten Künstlern, ihren Werkstätten und „Schulen“ zuzuordnen. Dieser Forschung ist es zu verdanken, dass der Ursprung vieler Bilderfindungen zurückverfolgt werden konnte, doch neigten diese Studien oft dazu, die Bilder nicht in ihren künstlerischen und sozialen Kontext zu stellen. Zumeist begnügte man sich mit dem Hinweis auf die in Florenz beliebte Bildgattung.

Auf die lange Zeit fehlende spezifische Untersuchung dieser besonderen Bildgattung wies bereits ausführlich Ronald G. Kecks in seiner oben erwähnten Dissertation hin. Ihm ist die erste zusammenfassende Bearbeitung der Florentiner Darstellungen der Madonna mit Kind für die häusliche Andacht zu verdanken, „die mehr als nur im Rahmen von Studien zu Einzelkunstwerken oder Künstlermonographien dieser Bildgattung gerecht zu werden versucht“.<sup>80</sup> So widmete sich Kecks neben formalen und ikonografischen Gesichtspunkten auch Fragestellungen zur Religionsgeschichte sowie dem gesellschaftlichen Umfeld der Künstler und Käufer. Erstmalig wurde auch deren Einfluss auf die Bildkompositionen untersucht. Ein Kapitel seines Buches gilt zudem dem künstlerischen Fertigungsprozess, wodurch Kecks einen wichtigen Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers lieferte und auch dessen Beziehungen zum Auftraggeber bzw. Käufer beleuchtete.

---

<sup>77</sup>COONIN 2009.

<sup>78</sup>Neben den in diesem Kapitel genannten Beiträgen, die sich in umfassenderer Art und Weise zum Œuvre Antonios äußern, fanden vor allem die Madonnenreliefs in zahlreichen kürzeren und allgemeineren Aufsätzen und Museumskatalogen Erwähnung. Die dort gemachten Beobachtungen und Erkenntnisse werden an entsprechender Stelle in dieser Arbeit erwähnt und kritisch bewertet.

<sup>79</sup>„Reliefs depicting the Virgin and Child provided the ‚bread and butter‘ for most renaissance sculptor’s studios, but they confront the art historian with grave problems.“ AVERY 1989, S. 219.

<sup>80</sup>KECKS 1988, S. 11. Siehe hier auch zu der Besprechung der älteren Forschungsliteratur innerhalb seiner Einführung zur Geschichte der Bildform, S. 11-17.

Derartige Problemstellungen gewannen in den letzten knapp 30 Jahren zunehmend an Bedeutung für die kunstgeschichtliche Forschung, und so entstanden Studien, welche sich auch mit der Funktion der Bilder in ihrem sozialen Kontext befassten. Zu nennen sind hier vor allem die Texte Geraldine Johnsons, die sich zunächst in ihrer Dissertation mit Fragen zur Skulptur Donatellos und ihrer Wirkung auf den Betrachter auseinandersetzte.<sup>81</sup> Es folgte ein Aufsatz zu dem künstlerischen Wert der Florentiner Madonnenreliefs („Art or Artefact?“).<sup>82</sup> Darüber hinaus beschäftigte Johnson sich einige Jahre später noch einmal mit der Funktion von Madonnenreliefs.<sup>83</sup> Fragen zur Devotionspraxis im Zusammenhang mit den Florentiner Darstellungen widmete sich auch Jacqueline Musacchio, die insbesondere den Bezug zwischen Kunstfertigung und der Gesellschaft untersuchte.<sup>84</sup>

Das formale Erscheinungsbild spielt in derartigen Studien zumeist allerdings nur eine sekundäre Rolle; selten werden die Entstehungsumstände in Bezug zu der gewählten künstlerischen Ausdrucksform gesetzt. Der Annahme, es könne sich bei den zum Alltag der Florentiner gehörenden Madonnenreliefs um „Kunstwerke“ im heutigen Sinne handeln, steht der Gedanke im Weg, dass erst mit der Nennung eines Künstlernamens für ein Bild eine künstlerische und somit auch ästhetische Wertschätzung einsetze. Das häufige Vorkommen der Werke und ihr enges Verhältnis zum Betrachter macht aber gerade die Madonnenreliefs zu einem interessanten Objekt für die Frage nach einer sich entwickelnden Rezeptionsästhetik.

## Themen und Ziele der Arbeit

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht der Bildhauer Antonio Rossellino und seine Beschäftigung mit dem Thema der Madonna mit Kind im Relief. In der zweiten Hälfte des Quattrocento veränderte sich die Bildgattung der Florentiner Madonnenreliefs grundlegend. Da nur wenige schriftliche Quellen erhalten sind, die über den Bildgebrauch von Andachtsbildern und die Gründe für die Anschaffung bestimmter Objekte Auskunft geben, ist man fast ausschließlich auf die Betrachtung der Werke und ihrer unterschiedlichen Ausdrucksformen angewiesen. Die in Inventaren übliche Nennung „una Nostra Donna“ belegt zwar das häufige Vorkommen der Darstellungen in Florenz, gibt aber keinerlei Hinweise auf das Erscheinungsbild oder den Bildhauer. Die überlieferten Reliefs belegen eine Gestaltungsvielfalt, die große Unterschiede in der Komposition, im Material und in der Fassung zeigt. Es ist das Anliegen dieser Studie, den Gründen hierfür am Beispiel des für seine zahlreichen Madonnenreliefs bekannten Bildhauers Antonio Rossellino und seiner Werkstatt nachzugehen und dabei sowohl die Entwicklung seiner Werke differenziert zu analysieren als auch deren Bedeutung für die ästhetisch geprägte Kunstbetrachtung des 15. Jahrhunderts herauszuarbeiten.

---

<sup>81</sup>JOHNSON 1994.

<sup>82</sup>JOHNSON 1997A.

<sup>83</sup>JOHNSON 2002.

<sup>84</sup>MUSACCHIO 2000, MUSACCHIO 2006 und MUSACCHIO 2008.

Der um 1427 geborene Antonio lebte und arbeitete in einer Zeit, in der ein großer Wandel in der Darstellungspraxis einsetzte, der sich nicht nur durch funktionale Aspekte erklären lässt. Die ihm zugeschriebenen Marmorwerke verbindet eine ähnliche Formensprache, die oft mit höchster technischer Feinheit in der Ausarbeitung einhergeht. Zugleich kursieren zahlreiche weitere Zuschreibungen, die nach Material und qualitativer Ausführung einen äußerst heterogenen Bestand bilden, der schwer mit dem gesicherten Werk des Künstlers in Einklang zu bringen ist.

Die Einordnung der vielen Repliken, Kopien und zitathaften Motivübernahmen bei der Bewertung der Madonnenbilder stellt seit jeher für die Forschung ein großes Problem dar. Die Werke sind weder signiert, noch haben sich Verträge erhalten, die eine Zuschreibung an einen Künstler und damit eine zeitliche Einordnung erlauben würden. Man ist also, will man Antonio Rossellinos Bedeutung für diese Bildgattung klären, zunächst auf die Methode der Stilkritik angewiesen, die hilft, die künstlerische Herkunft und Bedeutung zu klären, und die einen Blick auf die tatsächlich auf Antonios Bildideen beruhenden Darstellungen erlaubt und damit weitergehende Fragestellungen ermöglicht.

Der Teil I der Arbeit umfasst eine einführende Betrachtung der Form und Bedeutung des Florentiner Madonnenreliefs sowie eine kritische Reflexion über die Rolle des Betrachters. Ein Abschnitt wendet sich dem Florentiner Kunstmarkt zu und untersucht das Verhältnis des Künstlers zum Käufer.

Der referierte Forschungsstand verdeutlicht, dass eine aktuelle Monografie zu Antonio Rossellino fehlt, die die mit ihm in Verbindung gebrachten Werke kritisch untersucht, um auf der Grundlage der gewonnenen Ergebnisse die Madonnenreliefs neu begründet zu- oder abzuschreiben. Daher folgen in Teil II Erläuterungen zur Biografie und insbesondere zur Lehrzeit Antonios, die seinen künstlerischen Werdegang klären und vor allem seinen Stil erstmals ausführlich von dem seines älteren Bruders und mutmaßlichen Lehrers Bernardo trennen werden. Erst diese Aufarbeitung der damaligen Werkstattssituation lässt Antonios künstlerischen Ursprung und seine weitere Entwicklung nachvollziehbar werden. Auf der Basis dieser Analyse folgt ein Abriss der ab 1458 bis zu seinem Tod 1479 selbständig ausgeführten Aufträge. Dabei zeigt sich, dass bei früheren Zuschreibungen die künstlerische Prägung und Entwicklung Antonios oft nicht genügend berücksichtigt wurde, wodurch beispielsweise seine Beteiligung an einigen häufig mit ihm in Verbindung gebrachten Werken ausgeschlossen werden kann.

In einem weiteren Kapitel wird zum besseren Verständnis der Werkstattverhältnisse ein Überblick über die damalige Florentiner Arbeitspraxis gegeben. Antonios Werkstatt war eine der größten und erfolgreichsten im Florenz der zweiten Jahrhunderthälfte; es stellt sich also die Frage, wer bei ihm lernte und arbeitete und damit Einfluss auf die Gestaltung seiner Werke ausüben konnte. So wurde beispielsweise aufgrund eines mit Antonio Rossellino in Verbindung gebrachten Madonnenreliefs eine Lehrzeit Matteo Civitalis bei ihm angenommen, die es in dieser Arbeit zu hinterfragen gilt. Die Madonnenbilder ermöglichen durch den oft hohen Werkstattanteil in den Hintergrunddarstellungen auch einige Beobachtungen zu möglichen Assistenten; auf diese wird in dem entsprechenden Abschnitt eingegangen. Besonders wichtig scheint hier die Rolle der drei Brüder Do-



menico, Giovanni und Tommaso zu sein, deren künstlerisches Werk schwer fassbar ist und die von der kunsthistorischen Forschung bisher kaum beachtet wurden. Das Kapitel über die Werkstattmitarbeiter soll diese drei Bildhauer in den Blickpunkt der Forschung rücken und helfen, ihre Funktion innerhalb der Werkstatt zu klären, und zu weiteren Forschungen anregen.

Teil III gilt dem Hauptthema dieser Arbeit, den Darstellungen der Madonna mit Kind in Marmor. Als Referenzobjekte für die Zuschreibung der unsignierten halbfigurigen Reliefs erfahren auch der Tondo am Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte und das Madonnenrelief des Epitaphs für Francesco Nori eine gesonderte Betrachtung. Die hier als eigenhändige Werke vorgestellten Reliefs gestatten eine klare Analyse der künstlerischen Sprache und Ausdruckskraft Antonios. Erst diese detaillierte Betrachtung erlaubt eine Einordnung in sein Œuvre. Zugleich bieten derartige Analysen eine Basis für die nachfolgende Erforschung anderer Werkkomplexe. Es haben sich keine gesicherten Arbeiten des Künstlers in anderen Materialien - wie Stuck oder Terrakotta - erhalten, wodurch Vergleiche mit in diesen Werkstoffen gefertigten Reliefs erschwert werden. Ein Kapitel wird sich diesen Arbeiten widmen und ggf. untersuchen, ob es sich um einen eigenhändigen Entwurf oder den eines Werkstattassistenten handelt.

Im folgenden Teil IV wird die weitreichende Rezeption der Madonnenreliefs vorgestellt. Hierbei spielt vor allem die zeitgenössische Nachfolge eine große Rolle, welche sich anhand zahlreicher Arbeiten belegen lässt. Wichtige Künstler, die sich von Antonio inspirieren ließen und seinen Bildideen dadurch zu einer weiten regionalen Verbreitung verhalfen, sind die vielgereisten Gregorio di Lorenzo, Mino da Fiesole und Domenico Rosselli. Doch behandelt dieser Abschnitt nicht nur die Impulse Antonios auf seine Zeitgenossen, sondern analysiert auch zwei lange Zeit Antonio selbst zugeschriebene Kompositionen, von denen die zahlreichen Versionen der *Madonna vor der Girlande* vor allem durch das Vorhandensein eines Marmorreliefs legitimiert wurden, das sich nach genauerer Betrachtung jedoch viel eher dem 19. Jahrhundert zuweisen lässt. Aus dieser Zeit scheint auch ein weiteres Relief in Lissabon zu stammen, das lange zum Œuvre Antonio Rossellinos zählte.

Im letzten Viertel des Quattrocento löste die Malerei die Bildhauerei bei der Fertigung von Madonnenbildern zunehmend ab. Der Teil V dieser Arbeit geht Fragen nach den Gründen hierfür nach und beschäftigt sich mit der seit der Jahrhundertmitte zu beobachtenden Konkurrenz der Gattungen sowie der zum Teil daraus folgenden wechselseitigen Anregung. Es wird zu klären sein, welche Rolle Antonio Rossellino dabei übernahm.

Der Arbeit ist außerdem ein Werkkatalog angegliedert, der die selbständig ausgeführten und alle bekannten Nachbildungen der in der Werkstatt Antonio Rossellinos entstandenen und entworfenen Madonnenreliefs erfasst. Eine derartige Auflistung bezeugt einerseits die Beliebtheit und weite Verbreitung der Objekte und führt andererseits zugleich zu Fragen, warum einige Reliefs wiederholt reproduziert wurden und andere dagegen gar nicht.

## **Teil I.**

# **Das Florentiner Madonnenrelief**



# 1. Formen und Funktionen

Die in weiten Teilen Italiens verbreiteten Reliefs und Gemälde mit Darstellungen der Madonna mit Kind erhielten im Florenz des 15. Jahrhunderts eine ganz besondere Form und Ausprägung. Die hohe Anzahl der hier produzierten Bildwerke übertrifft die in anderen Gebieten des Landes hergestellten Arbeiten der gleichen Thematik um ein Vielfaches. Die Besonderheit der künstlerischen Verbildlichung der Marienverehrung liegt darin, dass sie - scheinbar zeitlos - wechselnden gesellschaftlichen Vorstellungen Ausdruck verleiht. Auch wenn die ursprüngliche Motivation solcher Bildwerke in ihrer religiösen Bestimmung liegt, spiegeln die Darstellungen Marias ihre Zeit, die sozialen Umstände und Bedürfnisse der Bevölkerung wider. Maria kann als Identifikationsfigur der Frauen über alle Standesgrenzen hinweg fungieren - die Muttergottes als Vertreterin eines weiblichen Rollenbildes.<sup>1</sup>

Der Grund für die hohe Anzahl an Marienbildern liegt also zum einen in der Verehrung der Muttergottes in der Stadt Florenz begründet, zum anderen beförderten die speziellen Bedingungen und Lebensumstände in der Stadtrepublik die Verbreitung.<sup>2</sup> Dieses Phänomen wurde schon in der älteren Forschung erkannt und in Einzelstudien behandelt, die sich aber zumeist auf einzelne Künstler und die Frage der Autorschaft bezogen. Erst Ronald Kecks widmete sich in seiner Dissertation von 1988 ausführlich und umfas-

---

<sup>1</sup>Vgl. SCHREINER 1994, S. 16-18. Schreiners Hauptanliegen in seinem Buch zur Marienverehrung ist es, nicht die dogmatische Sichtweise der Kirche vorzustellen, sondern die menschlichen Bedürfnisse und Erfahrungen in den Vordergrund zu rücken, die zu der hohen Verehrung der Muttergottes führten. Er gibt in seinem Buch einen umfassenden Überblick über die Geschichte sowie die literarische und künstlerische Überlieferung der Marienverehrung durch die Jahrhunderte. „Religion im Mittelalter verdankte ihren sozialen Gehalt und ihre soziale Prägung den Wahrnehmungs- und Aneignungsinteressen derer, die sie ausübten. Gemeinschaftlich geübte Frömmigkeit brachte Vorstellungen und Symbole hervor, in denen das jeweilige Kollektiv seinen religiösen Bedürfnissen und sozialen Interessen Ausdruck gab. Maria erfüllte zum einen Funktionen einer Standespatronin, zum anderen war sie Hilfe und Zuflucht aller Christen.“ Ebd., S. 330.

<sup>2</sup>Maria hatte in Florenz eine besondere Bedeutung, die sich beispielsweise in der Neubenennung des Florentiner Domes in Santa Maria del Fiore äußert, siehe hierzu vor allem BERGSTEIN 1991, JOHNSON 1997B und ROGERS/TINAGLI 2005, S. 44-55. Bergstein betonte dabei die Doppeldeutigkeit der Lilie, die seit alters her ein Symbol der Stadt Florenz ist und zugleich auf das engste mit der Marienikonografie als Zeichen ihrer Keuschheit verbunden ist. So sei jede Erwähnung der Lilie in Florenz doppelkonnotiert, BERGSTEIN 1991, S. 689. In Florenz wurde vor allem Hilfe von Maria erwartet, wie es sich am Kult einer Madonnendarstellung zeigt, die in Impruneta aufbewahrt wurde („nostra donna di Impruneta“). War Unterstützung nötig, wurde das Bild in Prozessionen feierlich in die Stadt getragen, beispielsweise um die Madonna zu bitten, dass es regne oder um die Bevölkerung vor der Pest zu schützen. Siehe hierzu und der Verwendung von Heiligenbildern in Florenz allgemein TREXLER 1972.

send diesem Thema.<sup>3</sup> Einleitend stellte Kecks seiner Arbeit einen kurzen Abriss zur Geschichte der Bildform voran und zeichnete ihre Entwicklung aus den frühen christlichen Kultbildern nach, die im privaten Bereich zum Zwecke einer persönlichen Andacht Verwendung fanden. Die Form der Bilder dürfte sich zunächst kaum von den überlieferten Werken aus den Kirchen unterschieden haben:

„Denn die Differenzierung bildlicher Darstellungsformen in öffentlich und privat ist eine Entwicklung des hohen Mittelalters, die erst eine strenge Einbindung des Kultbildes in liturgische Abläufe voraussetzt. Es ist jener Prozeß, der schließlich die Entstehung des Altarbildes aus dem Kultbild bedingte. Wiederum erst die fortschreitende Entwicklung des Altarbildes dürfte dann, gleichsam als Reaktion, die Form des Andachtsbildes gefördert haben.“<sup>4</sup>

Als Hauptfaktor für die besondere Bedeutung der Bilder in Florenz nannte Kecks den „geistesgeschichtlichen Wandlungsprozess dieser Epoche“<sup>5</sup>:

„Auf der Grundlage dieser geistesgeschichtlichen und kunstsoziologischen Voraussetzungen, die das Interesse an dieser Bildgattung sowohl beim Auftraggeber oder Käufer als auch beim Künstler steigerten, entstand speziell in der Malerei und Plastik des Florentiner Quattrocento eine kaum überschaubare Zahl von Hausandachtsbildern.“<sup>6</sup>

## 1.1. Bildformate und Aufstellungsorte

Die formale Entwicklung ist für Kecks das Ergebnis der inhaltlichen Trennung des zur „meditativen Kontemplation“ dienenden Bildes für die private Andacht von dem repräsentativen Kultbild, die sich seit dem 13. Jahrhundert in Italien vollzog. Die Bildwerke für den privaten Gebrauch dienten einer „Individualisierung der Frömmigkeit“, bei der einzelne Gläubige ohne die Vermittlung eines Geistlichen angesprochen werden sollte.<sup>7</sup> Wesentlich ist für Kecks, dass bei den Florentiner Werken des 15. Jahrhunderts die

---

<sup>3</sup>Siehe dort auch Verweise auf die ältere Forschungsliteratur, KECKS 1988. Er erarbeitete mithilfe eines umfassend recherchierten Bilderbestandes der Florentiner Madonnendarstellungen Kriterien, die diese Werke zu erfüllen hatten. Anhand dieses Überblicks erstellte er eine chronologische Entwicklungsgeschichte der Bildformate und ihrer ikonografischen Besonderheiten. Diese Arbeit stellt die bis heute umfangreichste Analyse der Florentiner Madonnenbilder dar, die neben einer formalstilistischen Besprechung in kürzeren Abschnitten auch Funktion und Vervielfältigungspraktiken diskutiert und als Grundlagenwerk für weiter Einzelstudien fungiert. Die vorliegende Arbeit verdankt dieser Auseinandersetzung mit Ronald Kecks zahlreiche Ideen und Anregungen.

<sup>4</sup>Ebd., S. 13. Etwas zu kurz kommt bei Kecks die Problematisierung des modernen Begriffes „Andachtsbild“, mit dem der Autor zwar die Bildform der Florentiner Madonnenreliefs beschrieb, aber die Tatsache überging, dass der Begriff dem vielfältigen Funktionsumfang der Bilder nicht immer komplett gerecht zu werden scheint. Daher wird in einem folgenden Kapitel noch einmal der Begriff des Andachtsbildes und seine Anwendbarkeit für das Florentiner Madonnenbild beleuchtet und hinterfragt (I.1.2).

<sup>5</sup>Ebd., S. 13-17.

<sup>6</sup>Ebd., S. 14.

<sup>7</sup>Ebd., S. 35.

Distanz zwischen Bild und Betrachter aufgehoben wird, was mit verschiedenen Methoden erreicht worden sei. Diese von Kecks treffend herausgearbeiteten formalen Änderungen stellen für ihn zugleich die Kriterien zur Abgrenzung eines privaten Andachtsbildes vom öffentlichen Kultbild dar: „Die Unterschiede zwischen beiden Gattungen betreffen ihre äußere Form, die Art der Komposition ebenso wie die Wahl des Themas und seine Darstellungsweise.“<sup>8</sup>

Die Werke zum privaten Gebrauch orientierten sich noch im Trecento an den Formen der Altäre bzw. an Vorbildern aus öffentlichen Sakralräumen und übersetzten deren Formvokabular lediglich in kleinere Formate, wie beispielsweise die Klappaltärtchen.<sup>9</sup> Die Geschichte zeigt eine Entwicklung von den mittelalterlichen, mehrteiligen Klappaltärtchen, die nur zu bestimmten Zeiten benutzt wurden, hin zu einem auf Präsenz ausgelegten, frei zugänglichen Bildwerk, das die rein religiöse Bestimmung um eine ästhetisch motivierte Gestaltung der Räumlichkeiten erweitert haben dürfte.<sup>10</sup>

Entscheidend für die Entwicklung ist die anfängliche Fixierung auf die Gattung des Reliefs, erst ab der Mitte des 15. Jahrhunderts wurden zunehmend Tafelbilder mit der Darstellung der Madonna mit Kind für die private Nutzung angefertigt. Die für das Quattrocento gängigen Florentiner Bildformate mit ihren charakteristischen Merkmalen lassen sich nach den Erkenntnissen von Kecks folgendermaßen zusammenfassen:

- Darstellungen einer stehenden Madonna in Halbfigur mit dem vor ihr oder neben ihr auf einer Brüstung befindlichen Jesuskind (Abb. 2). Zumeist steht das Kind, nur selten sitzt oder liegt es. Die Reliefs sind durch die innige Beziehung der beiden charakterisiert, oft umarmen sie sich. Überwiegend in Terrakotta, manchmal auch in Stuck gefertigt, haben diese Werke keinen Grund und sind als Hochreliefs ausgearbeitet. Die frühere Aufstellung sah eine Integration des Reliefs in ein hölzernes oder seltener steinernes Tabernakelgehäuse oder eine Wandnische vor. Ein Tabernakel konnte mit begleitenden Bildszenen, wie Engelsdarstellungen, geschmückt sein. Derartige Hochreliefs der Madonna mit Kind waren die verbreitetste Bildform in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.
- Erst ab den 1430/40er Jahren wurde die Darstellung mit einem materialgebundenen Grund ergänzt. Zu Beginn ist das Relieffeld dabei zumeist halbrund abgeschlossen und wie eine Nische ausgebildet, seltener schließt es hochrechteckig ab (Abb. 1). Diese Formvariante trat erst in der zweiten Jahrhunderthälfte verstärkt auf. Infolge der Integration eines Hintergrundes wurde die Madonnendarstellung auch in die Tafelmalerei übertragen, orientierte sich in der Komposition und dem

<sup>8</sup>Ebd.

<sup>9</sup>Wie Kecks herausstellte, entwickelte sich das Florentiner Madonnenbild des 15. Jahrhunderts formal aus den Tabernakeln des Trecento. Siehe zu der formalen Entwicklung aus den früheren Altar- und Kultbildern auch den jüngeren, gut bebilderten Frankfurter Ausstellungskatalog zu Kultbildern, FRANKFURT AM MAIN 2006.

<sup>10</sup>Auch Kecks ging davon aus, dass das *Hausandachtsbild* des 15. Jahrhunderts über seinen religiösen Wert hinaus als „Schmuck des Hauses“ betrachtet worden sei, ging diesem Gedanken aber nicht konsequent genug nach (KECKS 1988, S. 36). Dieses äußert sich u.a. in der von ihm nicht weiter kritisch betrachteten Verwendung des Begriffes *Andachtsbild* bzw. *Hausandachtsbild*.

oft in Form einer Nische gestalteten Hintergrund aber noch deutlich an den Reliefs (Abb. 116).

- In der zweiten Jahrhunderthälfte lösten die Reliefs mit eingebundenem Grund die als isolierte Halbfigur ausgebildeten Werke fast vollständig ab. Jesus steht oder sitzt entweder auf einer Brüstung, oft wird er auch von der Mutter auf dem Arm gehalten. Der Hintergrund wurde zunehmend freier gestaltet, statt einer Nische werden Putten oder Girlanden gezeigt. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Betonung eines fensterartigen Eindrucks, also eines sich an natürlichen räumlichen Gegebenheiten orientierenden Umfeldes für die Muttergottes.
- Ab 1450 wurde die Darstellung einer sitzenden Madonna in Dreiviertelfigur mit dem Kind auf dem Schoß entwickelt. Zumeist sitzt das Kind, selten steht oder - noch seltener - liegt es (Abb. 61). Ab ungefähr 1470 übernahm die Malerei die Vormachtstellung bei der Gestaltung derartiger Bilder, und der Hintergrund wurde zunehmend szenischer gestaltet; so weisen die Tafelbilder oft einen Landschaftsprospekt auf. Zudem wurden die Gemälde häufiger durch Assistenzfiguren, wie Johannes den Täufer, ergänzt (Abb. 118).
- Erst in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento wurde die Komposition der knienden Madonna in Ganzfigur in Anbetung des Jesuskindes entwickelt.
- Eine besondere Bildform stellt der Tondo dar, der erst durch seine Funktion in privaten Räumlichkeiten zu einem autonomen Bildwerk wurde (Abb. 117). Anfänglich orientierte sich die Figurenkomposition noch an den hochrechteckigen Formaten, erst langsam wurde ab der zweiten Jahrhunderthälfte stärkerer Bezug auf das runde Bildformat genommen und die Figurenkonstellation angepasst, so dass Maria und vor allem Jesus in ihrer Haltung den Rundungen des Rahmens folgen.<sup>11</sup> Hierbei rückten die Maler in den Mittelpunkt, die mit ihren größeren bildgestalterischen Möglichkeiten für Vielfalt sorgen und neue Kompositionsformen hervorbringen konnten.

Ein Charakteristikum all dieser Darstellungsformen ist die Loslösung von traditionellen ikonografischen Madonnenbildtypen, wie der Hodegetria oder Eleusa, die zwar aufgrund ihrer Bedeutung für die Ikonen und Altarbilder indirekt vorbildhaft für die privaten Bildwerke waren, deren starre Komposition aber in Florenz aufgebrochen und

---

<sup>11</sup>Siehe zu der Entstehung des autonomen Tondos und der Bedeutung für Florenz insbesondere OLSON 2000. Der Tondo entwickelte sich ihr zufolge nicht wie einst Hauptmann hervorhob (HAUPTMANN 1936) einzig aus größeren Zusammenhängen, wie Grabmälern, sondern hat seinen Ursprung in mehreren Gattungen. Wann genau sich der Tondo aus seinen verschiedenen Kontexten löste und warum, kann nicht genau bestimmt werden. Vielleicht haben aber die unabhängigen *deschi da parto* zu einer Autonomisierung der Bildform beigetragen, siehe hierzu OLSON 2000, S. 22-31. Ebenfalls inspirierend wirkten sicher kleinere Rundbilder mit devotionalem Charakter. Die sog. *Fortnum Madonna* Luca della Robbias ist durch eine Inschrift auf der Rückseite auf 1428 datiert (Ashmolean Museum, Oxford). Aber erst zur Mitte des Jahrhunderts gewannen sie an Präsenz und Bedeutung. Der erste bekannte, definitiv als autonomes Kunstwerk erschaffene monumentale Tondo stammt von Domenico Veneziano und zeigt die Anbetung der heiligen drei Könige; entstanden ist er nach 1439 (Gemäldegalerie, Berlin), siehe dazu auch ebd., S. 21.

freier interpretiert wurde.<sup>12</sup> So liegt bei all den Darstellungen ein stärkerer Fokus auf der Beziehung zwischen Mutter und Kind. Mit der Einbindung eines Grundes konnte man auf das Tabernakel oder die Nische als Gehäuse verzichten. Das sich an einem Fenster orientierende Bildformat der zweiten Jahrhunderthälfte hatte in aller Regel einen Ädikularahmen mit Dreiecks- oder Segmentgiebel, griff also mit dem Rahmen ein in der zeitgenössischen Architekturtheorie propagiertes Thema auf (Abb. 125).

Neben der Anbringung in privaten Haushalten war die Verbreitung als Straßentabernakel die wohl erfolgreichste und beliebteste Anbringungssituation der Madonnenbilder.<sup>13</sup>

In den Florentiner Häusern konnten die Reliefs und Gemälde in verschiedenen Zimmern aufgehängt sein, wobei das Schlafzimmer der bevorzugte Anbringungsort war. Über die Anzahl der in Haushalten vorhandenen Madonnenbilder geben Inventare Auskunft, doch nennen sie zumeist weder die Art der Gestaltungsweise noch den ausführenden Künstler.<sup>14</sup> Die häufige Aufstellung in den auch als repräsentativer Empfangsraum genutzten Schlafzimmern wird durch Inventare und Bildquellen gestützt.<sup>15</sup> Darüber hinaus fanden die Madonnenbilder - den Inventaren und Bildquellen zufolge - Platz in Studierzimmern und Empfangssälen. Außerhalb privater Wohnungen konnte man die Bilder, wenn auch seltener, in Werkstätten oder anderen Arbeitsräumen aufgestellt finden.

Die Einrichtung eines Hauses mit Alltags- und Kunstgegenständen und das daraus resultierende Anforderungsprofil des Florentiner Bürgertums untersuchte John Kent Lydecker ausführlich.<sup>16</sup> So zeigen seine Untersuchungen, dass Hauskapellen in Florenz, in denen man ansonsten einen beliebten Anbringungsort für Madonnenbilder vermuten könnte, unüblich waren.<sup>17</sup>

<sup>12</sup>KECKS 1988, S. 52-54.

<sup>13</sup>Siehe dazu ebd., S. 27-29. Zu der speziellen Verwendung als Straßentabernakel auch MUIR 2002.

<sup>14</sup>Das erste Mal wird in dem Medici-Inventar von 1492 Donatello als ausführender Künstler genannt: „Una tavoletta di marmo, di mano di Donato, entrovì una Nostra Donna chol bambino in chollo“ und „uno quadro di bronzo dorato, entrovì la Nostra Donna chol bambino in braccio, chornicie adorno, di mano di Donato“, SPALLANZANI/BERTELÀ 1992, S. 33. Unter der zumeist gebräuchlichen Beschreibung „una nostra donna in rilievo“ kann sowohl ein Relief wie ein Gemälde verstanden werden, siehe zu dem Begriff *rilievo* Kapitel V.1.1. Auch wenn in späteren Künstlerviten, wie denen Vasaris, von einigen Künstlern explizit die Fertigung von Darstellungen der Madonna mit Kind für bestimmte Auftraggeber überliefert ist, lässt sich heute kein Werk zweifelsfrei seinem einstigen Anbringungsort und ausführenden Künstler zuordnen.

<sup>15</sup>Siehe dazu KECKS 1988, S. 24-29 und auch KWASTEK 2001, S. 273-277. Zur Aufteilung der Zimmer in einer typischen Florentiner *casa* siehe THORNTON 1991, PREYER 2006, zur Nutzung der *camera* auch KWASTEK 2001, S. 178-181, hier auch zur bildlichen Darstellung von Kunstwerken in den zeitgenössischen Darstellungen.

<sup>16</sup>LYDECKER 1987. Neben den Inventaren einzelner Familien untersuchte er dafür die Aufzeichnungen des für diese Zwecke sehr ergiebigen *Magistrato dei Pupilli Avanti il Principato*, ein Verwaltungsorgan, welches die Hinterlassenschaften unerwartet Verstorbener oder Unmündigen, etwa Minderjährige oder Geisteskranke, verzeichnete. Über die Ausstattung der Häuser mit zahlreichen Madonnenreliefs und Büsten sowie deren genauen Aufstellungsort insbesondere ebd., S. 61-79. Hinsichtlich der Bedeutung religiöser Kunst ist zu beachten, dass in den Inventaren nie Erwähnungen zu Fresken oder eingebauten Skulpturen zu finden sind, also nichts über Werke, die eine architektonische Verbindung mit dem Gebäude eingingen.

<sup>17</sup>Lydecker kannte nur zwei Beispiele, die Kapelle im Medici-Palast und eine im älteren Nachbarhaus.



Die hohe Präsenz neugestalteter Madonnenbilder ab dem Beginn des 15. Jahrhunderts lässt sich auch mit der Neueinrichtung vieler gerade erst erbauter Florentiner Palazzi erklären.<sup>18</sup> Die Verbreitung der Marienbilder ging einher mit einer Art „Domestizierung“ von Kunst. Der neue Geschmack erforderte, dass die Innenausstattung angepasst wurde und einen repräsentativen Rahmen bot.<sup>19</sup> Derartige Neueinrichtungen hingen oft auch mit Hochzeiten zusammen, die die Neugestaltung alter Häuser und Wohnungen erforderlich machten.<sup>20</sup> Einige erhaltene Dokumente geben einen guten Überblick darüber, wie viele Objekte mit der Darstellung einer Madonna mit Kind in den Häusern vorhanden waren. So wird 1417 über Giovanni di Bicci de' Medici berichtet, dass er allein sechs Madonnenbilder sowie weitere fünf Objekte religiöser Bedeutung und Texte zur Andacht besitze.<sup>21</sup> Der Prateser Kaufmann Francesco di Marco Datini (1335-1410) besaß drei Heiligenbilder in seinem Schlafzimmer, eines in jedem Gästezimmer und eines im Arbeitszimmer.<sup>22</sup>

Diese Faktoren dürften wesentlich zur Weiterentwicklung der Madonnendarstellungen beigetragen haben, und das Verständnis eines Madonnenbildes als zur repräsentativen Einrichtung des Hauses gehöriger Teil scheint ein erster Hinweis darauf zu sein, dass die Funktion der Darstellungen über ihre rein religiöse Bedeutung hinausging.

### 1.2. Zur Bedeutung des Madonnenreliefs als „Hausandachtsbild“

Für Florenz und das dortige „Phänomen“ der Darstellungen der Madonna mit Kind benutzte Jakob Burckhardt als erster den Begriff des *Hausandachtsbildes* in seinem Beitrag über die Altarbilder, indem er explizit deren formale Erscheinungsform mit dem Aufkommen in Privathäusern verband.<sup>23</sup> Burckhardts Begriff charakterisiert dabei eine Bildgattung, die er aufgrund ihres Formates nicht den Altarbildern im sakralen Kontext

---

Dies spreche dafür, dass der Florentiner seine Andacht und religiösen Handlungen lieber in der Öffentlichkeit ausgeführt habe. Auf dem Lande hingegen, wo keine Kirchen in unmittelbarer Nähe waren, seien Hauskapellen üblicher gewesen, ebd., S. 30f. Erst ab dem 16. Jahrhundert verbreitete sich die Errichtung von Hauskapellen in Florenz. Vgl. auch MUSACCHIO 2008, S. 195.

<sup>18</sup> „Much of the motivation behind the new construction lay in the desire to provide tangible evidence of the patron's and his family's status, although motives were mixed and tinged with civic consciousness as well as aesthetic pleasure. This construction activity created a market demand for *deschi*, *cassoni*, *maiolica*, and the decorative arts which, it seems, by the mid-fifteenth century encompassed tondi.“ OLSON 2000, S. 84.

<sup>19</sup> Das alte mittelalterliche System der Wandbemalung hatte ausgedient. Siehe zur Einrichtung der Florentiner Häuser SCHIAPARELLI 1983, LYDECKER 1987 und LINDOW 2007, S. 119-184.

<sup>20</sup> Im Gegensatz zu Lydecker dachte Lindow nicht, dass allein Hochzeiten zur Neuausstattung der Häuser beigetragen haben, sondern zu allen Zeiten neue Einrichtungsgegenstände gekauft wurden. Dieses würden die Inventare nahelegen, ebd., S. 146. Siehe zu Hochzeiten und dem Ankauf von Objekten vor allem MUSACCHIO 2008.

<sup>21</sup> Ebd., S. 197.

<sup>22</sup> ORIGO 1957, S. 234f.

<sup>23</sup> BURCKHARDT 2000.

zuordnen konnte und der er zugleich eine Eignung zur Anregung der Kontemplation zusprach. Die Form des Bildes lässt sich ihm zufolge durch die Funktion erklären. Bilder mit szenischem Inhalt, die sog. *Historienbilder*, seien für ein Gebet weniger geeignet und damit nicht als *Hausandachtsbilder* zu bezeichnen. Hingegen seien Darstellungen Marias, Christi oder Heiliger als Halbfigur oder Kniestück bestens geeignet. Damit verknüpfte Burckhardt die Andachtsfunktion mit der Darstellungsform. Diese Definition ist wegen ihrer Einschränkung auf das häusliche Umfeld indes kritisch zu sehen. Die Überlieferungsgeschichte der Bilder stellt diese auch in anderen Kontexten, wie Straßentabernakeln und öffentlichen Verhandlungsräumen, vor.<sup>24</sup>

Erwin Panofsky entwickelte einige Jahrzehnte später anhand der Darstellungen der *imago pietatis* die erste allgemeingültige Definition des Begriffes *Andachtsbild*.<sup>25</sup> Er ging dabei von zwei Bildgattungen aus, die er durch die Historie für legitimiert hielt, zum einen das *kultische Repräsentationsbild* und zum anderen das *Historienbild*. Das *Historienbild* sei aufgrund seiner narrativen Eigenschaften lebendiger, das *Repräsentationsbild* eher ruhig und zeitlos. Aus diesen beiden Gattungen ging nun Panofsky zufolge eine dritte hervor, die Eigenschaften beider in sich vereine. Für sie charakteristisch seien aus der Szene herausgelöste Momente, die durch ihre Verdichtung und Momentaufnahme die ruhigen Eigenschaften des *Repräsentationsbildes* widerspiegeln, zugleich aber die Strenge des *Kultbildes* auflösen würden und so eine affektive Haltung des Betrachters hervorbrächten. Dies ist die Haupteigenschaft einer fortan von Panofsky als *Andachtsbild* bezeichneten Gattung. Während die Ikone in den Kult eingebunden sei und ihren Wert aus dieser Einbindung beziehe, sei das *Andachtsbild* hingegen vom Betrachter abhängig.

Ein Hauptkritikpunkt an dieser Definition Panofskys war schon bald die Vermischung von funktionalen und formalen Bildaspekten.<sup>26</sup> Der wichtigste Forschungsimpuls kam von Hans Belting, der ein besonderes Augenmerk auf die bei dem Begriff zu wenig berücksichtigte soziale Einbindung des Bildwerks legte. Diese sei entscheidend für die Ausprägung der Bildform.<sup>27</sup> In einer sich durch Zeit und Ort wandelnden Rezeptionshaltung und den sich verändernden Anforderungen des Publikums an ein Werk zur Kontemplation lägen letztlich die unterschiedlichen Gestaltungen begründet. Auch wenn das Bildthema gleich bleibt, zeigt sich nur allzu deutlich bei den Florentiner Werken eine gegenüber ihren Vorbildern des Due- und Trecento völlig andere formale Ausprägung, die sich nur durch das Bildpublikum erklären lässt.

Letztlich gehen die Darstellungen der Madonna mit Kind des Florentiner Quattrocento über die Vermittlung der italienischen Altarbilder auf die byzantinischen Ikonen zurück, haben sich also aus kultisch geprägten Bildformen entwickelt. Tatsächlich wur-

---

<sup>24</sup>Daher ist auch Kecks' Übernahme des Begriffes *Hausandachtsbild* bzw. *Bild zur häuslichen Andacht*, mit dem er sich bewusst in die Tradition Burckhardts stellte, kritisch zu sehen.

<sup>25</sup>PANOFSKY 1927.

<sup>26</sup>Die gesamte Problematik des Begriffes „Andachtsbild“ und seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung erfasste zuletzt in einer genaueren Untersuchung Karl Schade, der in einer 1996 erschienen Arbeit die Begriffsgeschichte darlegte, SCHADE 1996. Siehe zu der seit Panofsky geführten Diskussion um den Begriff „Andachtsbild“ vor allem ebd., S. 57-128.

<sup>27</sup>BELTING 1981.

de auch schon die Ikonenform im Westen als *Andachtsbild* genutzt, wie ein Bild der Schutzmantelmadonna mit darunter befindlicher Darstellung des Schmerzensmannes in Ikonenform und der Beischrift *forma pietatis* von 1329 beweist.<sup>28</sup> Eine der Form nach von Panofsky als repräsentatives Kultbild bzw. Ikone bezeichnete Darstellung war hier also bereits ihrer Funktion nach ein *Andachtsbild*. In der Form lässt sich demzufolge keine Unterscheidung ausmachen.<sup>29</sup> Man muss daher bei der Entwicklungsgeschichte des Bildes immer die formalen Veränderungen sowie die funktionellen Anpassungen an die Zeit und deren kultischen Brauch berücksichtigen. Im Sinne Beltings ist die soziale Einbindung entscheidend für die Ausprägung der Bildform. Wie genau aber definiert sich überhaupt die Andacht?

„Die Andacht ist ein kollektiver Stil affektiver Religiosität, der vor Bildern einen analogen Stil der Betrachtung ins Leben rief. Von den Bildern wurde dabei erwartet, daß sie die Stimmungslage des Gläubigen erwiderten und, wenn möglich, sogar erzeugten. Betrachterperson und Bildperson waren mimetisch aufeinander bezogen. Die Betrachterperson suchte sich der Bildperson anzugleichen und forderte von dieser die Lebendigkeit zurück, die sie selbst besaß.“<sup>30</sup>

Diese treffende Definition Beltings stellt die wesentlichen Eigenschaften der Darstellungen heraus. Ihre Gestaltung sollte also durch bildstrategische Mittel einen Dialog mit dem Betrachter herstellen und Empathie auslösen.<sup>31</sup> Um dieses zu erreichen, musste das Bild sich an die jeweiligen Sehgewohnheiten des Betrachters anpassen. „Wie die Andacht

---

<sup>28</sup>Ebd., S. 74. „Die Ikone war für den Westen im 13. Jahrhundert eine neue Bilderfahrung, und zwar nicht nur als Medium, das die Geschichte des Tafelbildes begründete, sondern auch in der eigentümlichen Bildnisform *en buste*. Durandus sah sich gar zu einer Erklärung dieser Bildnisform genötigt, die seiner Auffassungsgabe allerdings ein schlechtes Zeugnis ausstellt: die Griechen stellten die Figuren nicht unterhalb des Nabels dar, um schlechte Gedanken zu verhindern. Immerhin war die halbfigurige Bildnisikone damit als byzantinischer Import rekognosziert. Nicht so in Panofskys System. Hier erhielt ihre Form keinen Platz, nachdem sie neben *imago* und *historia* nicht mit einem weiteren Inhalt besetzt werden konnte. Erst in der westlichen Anpassung an die Funktion des Andachtsbildes wurde die Bildrezeption überhaupt interessant. Damit ist eine ganze Phase aus der Rezeption der Ikone und zugleich aus der Frühgeschichte des Andachtsbildes ausgeklammert, jene Phase nämlich, in der das Bild noch die Form einer Ikone und schon die Funktion eines Andachtsbildes hatte. Die Ikone wirkte damals sozusagen mit ihrer Form, verlor aber die daran gebundene Funktion. Gerade deshalb bot sich ihre Form dafür an, einen neuen Inhalt und eine neue Funktion aufzunehmen. Sie war für den Abendländer fremd, aber auch fesselnd. Die *imago pietatis* hatte als Andachtsbild keine ‚geborene‘ Form, sondern usurpierte eine Fremdform.“ Ebd., S. 73f.

<sup>29</sup>So widerspricht Belting der zu kurz greifenden und in ihrer einfachen Unterscheidung fehlgeleiteten Definition Panofskys, ebd., S. 76-78.

<sup>30</sup>Ebd., S. 98.

<sup>31</sup>Für Ringbom ist dies der signifikante Aspekt für die hier zu behandelnden Bildwerke, wobei die persönliche Empathie dabei ein dritter Zugang zu der Thematik des religiösen Bildes sei, das sich ansonsten in die beiden Bereiche der lehrhaften narrativen Kunst und des repräsentativen Kultbildes aufteile. „A certain psychological state of mind is regarded as the primary goal for the beholder of the image, although, it should be added, this function does not necessarily exclude the other two functions of edification and of adoration.“ RINGBOM 1984, S. 12f. Ringbom stellte weiter fest, dass auch erzählende Bilder der kontemplativen Anschauung dienen konnten, eine formal definierte Begrifflichkeit dementsprechend nicht ausreichend sei. Hingegen lasse sich mit dem Andachtsbild

eine Konvention war, so schuf sie sich in den Andachtsbildern entsprechende Bildkonventionen. Diese blieben natürlich nicht auf den originalen Funktionsraum beschränkt, der nicht notwendig die Privatandacht war, sondern prägten Sehkonventionen so generell, daß sie auch z.B. öffentliche Kultbilder veränderten.“<sup>32</sup> Erfolg und Misserfolg der Bildwerke zur Andacht sind dementsprechend an die Rezeptionshaltung des Publikums gebunden.

Dabei ist auch zu beachten, dass nach Belting der persönliche Kult vor einem Bild dessen Besitz erforderte. Erst dann wurde das Bild zu einem Privatbild. Interessant ist dann die Bedeutung, die ein solcher Umstand erhielt, wenn der private Auftraggeber mit dem Maler das Aussehen seines Bildes vereinbaren konnte.<sup>33</sup> Obwohl es seiner ursprünglichen Funktion nach ein Bildwerk zur religiösen Erbauung war, konnte es damit zugleich als Projektionsfläche für ästhetisch motivierte Ansprüche des Käufers fungieren.

Einer Verwendung des Begriffes „Andachtsbild“ zur Beschreibung der Florentiner Bildwerke mit Darstellungen der Madonna mit Kind steht daher nur dann nichts im Wege, sofern er im Sinne Beltings verwendet wird, also eine sich wandelnde Wechselbeziehung zwischen Form und Funktion und vor allem eine Anpassung an die Betrachterbedürfnisse zulässt.<sup>34</sup> Nur so scheint der Begriff auch der besonderen Haltung Florentiner Bürger gegenüber den Madonnenbildern der zweiten Hälfte des Quattrocento gerecht zu werden, in der zumindest einem Teil der Darstellungen zugleich eine Eigenschaft als Kunst- und Anschauungsobjekt zuzukommen scheint.

---

aber eine bestimmte Gruppe von Bildern zusammenfassen, wenn man sie nur formal beurteile. Für die funktionale Bestimmung müsse man allerdings einen zweiten Begriff finden. Er schlug dafür *devotional image* vor, was letztlich nur die englische Übersetzung ist und ebenso wenig Klarheit bringt, ebd. und zur Kritik daran BELTING 1981, S. 82f.

<sup>32</sup>Ebd., S. 98.

<sup>33</sup>Ebd., S. 52. Das Grundproblem bei einem Urteil über die Bedeutung der Bilder zur persönlichen Frömmigkeit besteht darin, dass diese zunächst nicht schriftlich erwähnt wurden und kein Gegenstand im theoretischen Diskurs waren. Dennoch konnte Ernst Kitzinger nachweisen, dass es Bilder zum privaten Gebrauch schon seit dem 4. Jahrhundert gibt, im Westen stammen die frühesten Belege aus dem 6. Jahrhundert, KITZINGER 1954, S. 137. Die Gattung scheint es seither durchgängig gegeben zu haben. Darauf lassen vor allem das verstärkte Auftreten derartiger Bildwerke in Heiligenlegenden sowie die Erwähnungen von wundertätigen Bildern schließen. Derartige Geschichten scheinen die hohe Bedeutung dieser Werke für die damalige Gesellschaft widerzuspiegeln. Überraschenderweise finden die Werke aber auch im hohen Mittelalter kaum Erwähnung in theoretischen Diskursen. Erst im Spätmittelalter änderte sich das, und es setzte eine schriftliche Auseinandersetzung mit Bildern zur privaten Andacht ein, vgl. RINGBOM 1984, S. 14-18. Mit dem Aufstieg der Laienbruderschaften und einem Interesse an den Lehren des Mystizismus geht ein starkes Interesse am Betrachter und seinen emotionalen Empfindungen sowie der Umsetzung mit den erforderlichen Bildmitteln einher. Zusammen mit der Verbreitung des Mystizismus in Laienkreisen bekam die private Andacht einen immer stärker individualisierten Charakter, der sehr schwer zu definieren ist. Sicher ist diese Form der privaten Andacht keine Neuerfindung des 14. oder 15. Jahrhunderts, aber in dieser Zeit vollzogen sich signifikante Änderungen, siehe hierzu vor allem ebd., S. 30.

<sup>34</sup>Die Verwendung dieses Begriffs führt zu Schwierigkeiten, wie die Forschungsliteratur zeigt, in der er unterschiedlich aufgefasst wird, so dass er nicht ohne vorherige Erläuterung verwendet werden kann oder manchmal vermieden wird, wobei man oft zu Hilfskonstruktionen kommt, die ebenfalls keine Klarheit schaffen; siehe zu einem Überblick SCHADE 1996, S. 94-114.

Das *Andachtsbild* bleibt dabei ein wandelbares Konstrukt, das man immer im engsten Kontext seiner Aufstellung und der sozialen Einbindung sehen muss. Unter diesen Berücksichtigungen bietet es die Möglichkeit, Bilder gleicher Ausprägung in einem zeitlichen und örtlichen Kontext miteinander vergleichen zu können. So stellt auch Karl Schade am Schluss seiner umfassenden Betrachtung fest:

„Thematisiert man die Rezeption von Bildern im Mittelalter, so ist man frei, die Phänomene so ausführlich zu beschreiben, daß man den umstrittenen Terminus *Andachtsbild* damit umgehen kann. Untersucht man hingegen die Bilder selbst, so braucht man ihn, um Vergleichbares miteinander vergleichen zu können.“<sup>35</sup>

Zum besseren Verständnis der Anforderungen an die Bildwerke bleibt aber noch die Frage zu beantworten, wie man sich die praktizierte Andacht in einer Florentiner *casa* überhaupt vorzustellen hat. Texte, die den spezifischen Gebrauch von *Andachtsbildern* im Florentiner Quattrocento behandeln und erklären, gibt es kaum.<sup>36</sup>

Eine wichtige Quelle bilden die entweder *in situ* oder in Gemälden überlieferten Anbringungsorte, die heute noch Aufschluss über den Umgang mit *Andachtsbildern* geben. An den Rahmen der oft erhöht angebrachten Gemälde oder Reliefs waren häufig kleine Weihwassergefäße mit Weihwedel und Kerzen bzw. Öllämpchen angebracht. Einige alte Rahmungen weisen zudem Inschriften mit dem Anfang des Rosenkranzgebetes AVE MARIA GRATIA PLENA auf. Vermutlich nahmen die Betenden oft dazugehörige Gebetsschnüre zur Hilfe. Nicht auszuschließen ist auch, dass man Betstühle vor den Bildern aufstellte.<sup>37</sup> Auf einigen Bildquellen sind Gläubige zu sehen, die vor Darstellungen der Madonna mit Kind knien, die Hände oft erhoben, in flehender Haltung.<sup>38</sup> Die beschützende Komponente der Madonnenbilder drückt sich auch vielfach in den Verzierungen aus; Korallenketten oder Amulette sollen Glück bringen und böse Kräfte abwehren (Abb. 141).<sup>39</sup> Man sprach den Objekten also eine gewisse Macht zu, durch die sich auch das von Zeit zu Zeit nötige Verdecken der Bildwerke erklären lässt.<sup>40</sup> Es scheinen durchaus echte Korallenketten an den Reliefs angebracht worden zu sein. So

---

<sup>35</sup>Ebd., S. 114.

<sup>36</sup>Allgemein zu Andachtspraktiken und deren geistlicher Anleitung (mit Angaben zu weiterführender Literatur): BELTING 1981, RINGBOM 1984; speziell für religiöse Handlungen im Privatbereich in Florenz TREXLER 1972, DEBBY 2001, MUSACCHIO 2006, MUSACCHIO 2008, S. 174-180 und 191-228 und für die Verwendung von Madonnenbildern besonders KECKS 1988, S. 29-31, JOHNSON 1994, S. 279-302 und 310-314, JOHNSON 1997A, MUSACCHIO 2000, JOHNSON 2002. Für die allgemeine Ritualpraxis in Florenz auch besonders TREXLER 1980.

<sup>37</sup>Vgl. KECKS 1988, S. 30.

<sup>38</sup>Aus dieser knienden Haltung heraus scheinen sich auch die bei frontaler Betrachtung der Reliefs oft überlängten Hälse und übergroßen Köpfe der Dargestellten zu erklären. Die Proportionen stimmen zumeist bei einer leichten Untersicht. Durch das dann auch eintretende „Hinabblicken“ Marias wird des Weiteren ein direkter Bezug zum Betrachter aufgebaut, vgl. JOHNSON 1997A, S. 4f.

<sup>39</sup>Siehe dazu ebd., S. 7 und vor allem MUSACCHIO 2006. Durch die beschützende Funktion der Madonnenbilder erklärt sich auch ihre Anbringung an Supraporten oder Straßentabernakeln.

<sup>40</sup>Siehe allgemein zum Umgang der Florentiner Bevölkerung mit heiligen Objekten TREXLER 1980, S. 54-73.

finden sich an einigen Arbeiten Löcher, die zur Anbringung von Schmuck gedient haben dürften. Diese plastische Ergänzung bringt zugleich den Vorteil einer taktilen Erfahrung mit sich. Hierin dürfte sich nun auch zunächst der Erfolg der Reliefs gegenüber der Malerei begründet haben. „The fact that some of these works seem to have been handled as though they were flesh and blood beings lends further support to such an interpretation: two-dimensional painted Madonnas may have been depicted wearing clothing and jewellery, but sculpted Madonnas could actually wear real robes and necklaces.“<sup>41</sup>

Im Vordergrund stand bei den frühen Florentiner Madonnendarstellungen im Hochrelief zudem eine natürliche, mütterliche Komponente, die ein hohes Identifikationspotential für den Betrachter beinhaltete. Geraldine Johnson bemerkte hierzu: „In the reliefs however, the distance between sacred figures and beholders was greatly reduced since these images could now be perceived as three-dimensional beings co-existing in the same space as their viewers.“<sup>42</sup>

Das Madonnenbild des Quattrocento stand ganz im Zeichen der Rolle der Frau als Ehefrau und Mutter. In der damaligen Gesellschaft lag die Hauptaufgabe der Frau darin, zu heiraten und ihrer neuen Familie möglichst viele Nachkommen zu gebären.<sup>43</sup> Aufgrund der regelmäßigen Pestplagen und der hohen Bevölkerungsverluste, insbesondere unter den Kindern, musste für eine zahlreiche Nachkommenschaft gesorgt werden, um die Familie zu erhalten. „High fertility was in the interests of the male lineage, and given the extremely high rate of mortality (approximately half of all children born died before the age of two, and half of those who survived their first two years were dead before they reached sixteen), women bore the brunt of the need to produce male heirs.“<sup>44</sup> Die Darstellungen der Madonna mit Kind lebten der Frau die Freuden des Mutterseins vor.<sup>45</sup> Nur allzu oft ängstigten diese sich vor den häufigen Schwangerschaften, die für sie nicht ohne Gefahr und psychische Belastung waren: Es drohten ihr eigener Tod im Wochenbett oder ein früher Tod der Neugeborenen. Überlieferungen zeigen, wie hoch die Anzahl der Geburten gewesen sein konnte, um dem Wunsch eines sicheren Fortbestandes der Familie

---

<sup>41</sup>JOHNSON 1997A, S. 5. Siehe zu den Unterschieden zwischen gemalten und skulptierten Madonnenreliefs auch Kapitel V.2.2.

<sup>42</sup>Ebd., S. 4. Geraldine Johnson widmete sich ausführlich den Betrachtergewohnheiten eines Florentiner Bürgers und versuchte zu rekonstruieren, wie die Madonnenbilder genutzt und wahrgenommen wurden. In ihrer Dissertation beschäftigte Johnson sich umfassend mit der Skulptur Donatellos und ihrer Wirkung auf den Betrachter, JOHNSON 1994, zu den Madonnenreliefs besonders S. 270-333. Siehe auch JOHNSON 1997A: „The variety of images produced suggests that quattrocento beholders would have appreciated, used and displayed these works in a number of different ways.“ Ebd., S. 2. Zu dem „mütterlichen Charakter“ der Darstellungen, insbesondere der formalen Umsetzung siehe auch KECKS 1988, S. 51-83. Siehe zu der Thematik der Rolle des Betrachters außerdem Kapitel I.2.

<sup>43</sup>Siehe dazu ROGERS/TINAGLI 2005, S. 167-186.

<sup>44</sup>KENT 2001, S. 32. Siehe zu den zeitgenössischen Aufzeichnungen über die Florentiner Verhältnisse HERLIHY/KLAPISCH-ZUBER 1985, zu den Reaktionen und Aussagen der einflussreichen Prediger der Zeit und ihren Bemühungen, die Geburtenrate zu fördern DEBBY 2001, S. 132f.

<sup>45</sup>Ebenso wird in den Predigten der Zeit die Mutterrolle stetig betont und als einzige Daseinsberechtigung der Frau dargestellt. Bernardino di Siena 1424: „si debba apprezzare la donna che fa migliore frutto che sia? Vale uno figliuolo più che tutto el mondo! [...] Tutta la fatica de' figliuoli è della donna“, zitiert nach ebd., S. 143, Anm. 55.

nachzukommen. Die Florentinerin Antonia Masi, die 1459 im Alter von 57 verstarb, gebar insgesamt 36 Kinder - aber nur 9 ihrer männlichen Kinder überlebten sie.<sup>46</sup> Doch so anstrengend und gefährlich das stetige Gebären auch war, es bewahrte Frauen dennoch vor dem Schicksal kinderlos zu bleiben, was in einer Gesellschaft, die den Hauptzweck der Frau im Sichern des Fortbestehens der Familie sah, ungleich schlimmer gewesen wäre. Die Madonnenreliefs ermunterten so zum einen, vermittelten aber zugleich auch Schutz und fungierten als Talisman bei der Geburt.<sup>47</sup> Dies ist zugleich ein wichtiger Teilaspekt der gerne zu Hochzeiten verschenkten Madonnenbilder: Sie sind eine Aufforderung zum Kindergebären.<sup>48</sup>

Frauen waren für die Erziehung der Kinder verantwortlich. Sie gaben ihnen erste Anweisungen für das religiöse Leben und waren ihnen eine moralische Instanz. Um sie hierbei zu unterstützen, empfahl der Dominikaner Giovanni Dominici in einer der wenigen überlieferten Schriften zur Benutzung der Darstellung der Madonna mit Kind die Verwendung von Bildern als visuelles Lehrmittel.<sup>49</sup> Die 1401 verfasste *Regola del governo di cura familiare* schrieb er für Bartolomea degli Alberti, deren Mann Antonio Alberti 1401 aus Florenz verbannt worden war und die nun allein für die Erziehung der Kinder verantwortlich war. Die Schrift sollte ihr eine Anleitung in Lebensfragen und der Führung ihres Haushaltes sein.<sup>50</sup> Nur eine Kopie des 15. Jahrhunderts ist heute bekannt. Ein Druck des Traktats erfolgte erst im 19. Jahrhundert.<sup>51</sup> Es kann also nicht davon ausgegangen werden, dass der Text in der zeitgenössischen Florentiner Gesellschaft verbreitet und bekannt gewesen ist. Jedoch wird die Schrift wohl eine Haltung widerspiegeln, die Dominici auch in seinen Predigten vertrat. Wie anderen Predigern

---

<sup>46</sup>KENT 2001, S. 32.

<sup>47</sup>Vgl. hierzu ebd., S. 34, JOHNSON 1994, S. 314-326 und JOHNSON 2002, S. 147-152. Allgemein zur Rolle der Frau und der Familie in der Florentiner Renaissance siehe die Studien Christiane Klapisch-Zubers (KLAPISCH-ZUBER 1985, KLAPISCH-ZUBER 1988, KLAPISCH-ZUBER 1995) und ROGERS/TINAGLI 2005. Ein weiterer Beleg für die hohe Bedeutung, die die Madonnenbilder für Frauen gehabt haben müssen, ist die große Anzahl ihrer Auftraggeberinnen, die Neri di Bicci in seinen *Ricordanze* auflistet, BICCI 1976. Der von Kent daraus gezogene Schluss, in Frauen die hauptsächlichen Auftraggeber für Madonnenreliefs zu sehen, erscheint aber nicht zwingend, KENT 2001, S. 37.

<sup>48</sup>Unterstützt werden diese bildlich ausgedrückten Wünsche noch mit vielerlei Darstellungen auf den *cassoni* und *deschi da parto*, siehe dazu vor allem MUSACCHIO 2008. Zur ebenfalls bildimmanenten Vorstellung der Vermählung Christi und der mittelalterlichen Brautmystik siehe KECKS 1988, S. 32f. und zum Stichwort „Braut“ SCHARBERT U. A. 1988.

<sup>49</sup>Siehe zu dessen Leben und Werk vor allem DEBBY 2001. Der 1356 in Florenz geborene Giovanni Dominici verbrachte seine Kindheit und Jugend in Florenz, danach ging er zunächst nach Venedig, wo er als Prediger und Reformator in Erscheinung trat. Zwischen 1400-1406 übte er diese Tätigkeit erneut in Florenz aus. 1407 ging er nach Rom, dort wurde er Kardinal und päpstlicher Abgesandter; 1419 starb er. Giovanni Dominici verfasste und veröffentlichte im Laufe seines Lebens zahlreiche Predigten, Anleitungen zur devotionalen Praxis, Traktate, Briefe, Gedichte und Kommentare; die meisten von ihnen entstanden in der Florentiner Zeit ab 1400, vgl. dazu eine Auflistung bei ebd., S. 25-27. Der Mönch trat während seiner Florentiner Zeit als Prediger in der Stadt auf und erwarb sich dadurch großen Respekt in der Bevölkerung. Er gründete des Weiteren das Kloster San Domenico in Fiesole, wo die Mönche seiner Lehre folgten. Neben diesen Beschäftigungen betätigte sich Giovanni Dominici auch politisch und vertrat die Florentiner Interessen vor dem Papst in Rom.

<sup>50</sup>DOMINICI 1927.

<sup>51</sup>Vgl. hierzu MUSACCHIO 2000 S. 147f., MUSACCHIO 2008, S. 209f.

seiner Zeit, lag ihm viel an Lehre und Ausbildung der Gesellschaft. Durch die Beeinflussung der jungen Generation konnte er die Zukunft prägen und seine Ideale am besten zu verwirklichen hoffen.<sup>52</sup>

„La prima si è d'avere dipinture in casa di santo fanciulli o vergine giovanette, nelle quali il tuo figliuolo, ancor nelle fascie, si diletta come simile e dal simile rapito, con atti e segni grati alle infanzia. E come dico di pinture, così dico di sculture. Bene sta la vergine Maria col fanciullo in braccio, e l'uccellino o la melagrana in pugno. Sarà buona figura Iesu che poppa, Iesu che dorme in grembo della Madre; Iesu le sta cortese innanzi, Iesu profila ed essa Madre tal profilo cuce.[...] Così si vorrebbero nutrire le piccolo, fanciulle nell'aspetto dell'undici mila vergini, discorrenti, oranti, combattenti. Piacemi veggano Agnesa col grasso agnello, Cecilia di rose incoronata, Elisabet di rose piena, Caterina in sulla ruota, coll'altre figure le quali col latte diano loro amor di virginità, desiderio di Cristo, odio de'peccati, dispregio di vanità, fuggimento di triste compagne e cominciamento di contemplare, per considerazione de'Santi, il sommo Santo sanctorum. Però che debbi sapere sono permesse e ordinate le dipinture degli Angeli e Santi, per utilità mentale de' più bassi.“<sup>53</sup>

In seinen Äußerungen zu der didaktischen Verwendung von Bildern scheint er auf eine bereits bestehende Praxis zurückgegriffen zu haben, die die Rolle der Frau bei der Erziehung der Kinder betonte.<sup>54</sup> Zu dieser Bedeutung von Bildwerken zu lehrhaften Zwecken und erzieherischen Aspekten schrieb Dietrich Erben:

„So wurde im Rahmen der callipädischen Theorie schon für die Zeit vor der Geburt die Annahme vertreten, daß es nützlich sei, wenn die schwangere Mutter schöne Bilder betrachte, weil sie dann ein schönes Kind gebäre. Entsprechend gab etwa Giovanni Dominici in seinem Erziehungstraktat die Empfehlung, man solle schon Kleinkindern Bilder Jesu zeigen, da die Bilder den Kindern schon mit der Muttermilch das Verlangen nach Christus und den Heiligen einflößen. Eine solche Anweisung zeigt, daß für Dominici nicht die Fähigkeit des Kindes zur aktiven Rezeption entscheidend ist. Es ist die den Bildern und der übrigen Dingwelt mitgegebene Lebenskraft, die ‚enargeia‘ eines Gegenstandes, die gleichsam ungesteuert auf das Kind einwirkt. Das Kind galt als ungeformter Rohstoff, der passiv der menschlichen und dinglichen Umwelt ausgeliefert ist und erst allmählich der Erziehung durch Nachahmung zugänglich ist.“<sup>55</sup>

Aus diesem Umstand heraus erklärt sich zusätzlich das von der ganzen Familie genutzte Schlafzimmer als bevorzugter Anbringungsort der Madonnenbilder.<sup>56</sup> In diesem

---

<sup>52</sup>Vgl. hierzu DEBBY 2001, S. 91-125.

<sup>53</sup>Zitiert nach MUSACCHIO 2008, S. 296, Anm. 97.

<sup>54</sup>Siehe dazu MUSACCHIO 2000, S. 148.

<sup>55</sup>ERBEN 2008, S. 315.

<sup>56</sup>In diesem Kontext sind auch die kleinen Puppen zu sehen, die - wie das Christuskind oder ein Heiliger



Sinne empfahl auch Leon Battista Alberti die Verwendung „schöner“ Bilder, um den Nachwuchs moralisch und physisch zu beeinflussen: „Negli ambienti ove ci si unisce con la moglie raccomandano di dipingere esclusivamente forme umane nobilissime e bellissime: ciò - dicono - ha grande importanza per la bontà del concepimento e la bellezza della futura prole.“<sup>57</sup>

Diese unterschiedlichen Nutzungsweisen der Bilder und der Einfluss subjektiver Rezipientenhaltung scheinen die verschiedenen Ausprägungen und den deutlichen Wandel in den Darstellungen in der zweiten Hälfte des Quattrocento befördert zu haben.

---

gekleidet - während der Hochzeit der Braut in den Arm gelegt wurden und die sich in Florenz großer Beliebtheit erfreuten. Nach der Hochzeit benutzte man sie für die spielerische Lehre und Erziehung der Kinder, siehe dazu KLAPISCH-ZUBER 1998.

<sup>57</sup>ALBERTI 1966, Bd. 2, S. 804.

## 2. Erfolg oder Misserfolg – Die Rolle des Betrachters

Wie kaum eine andere Bildgattung eignete sich das Madonnenbild dazu, die Bedürfnisse und den Geschmack des Florentiner Bürgertums auszudrücken. Als Andachtsbild sollte die Darstellung bei dem Betrachter Empathie erzeugen; die Fähigkeit einer Affektauslösung knüpfte sich wiederum an eine gelungene Kommunikation, das Bild musste in einen Dialog mit dem Betrachter treten können. Um dieses Ziel zu erreichen, richteten sich die Florentiner Künstler nach den Wünschen und Neigungen des Publikums. Der Wandel der Darstellungen des frühen 15. Jahrhunderts, von Klappaltärchen zu großformatigen, plastisch modellierten Hochreliefs, die mit ihrer farbigen Fassung den Eindruck einer realen Person vermitteln, spiegelte die Betrachterhaltung der damaligen Bevölkerung wider. Hierin drückt sich ein Bedürfnis nach Nähe und realer Erfahrung aus, die sich auch in dem taktilen Wert des Objekts manifestiert.

Die Künstler des frühen Quattrocento entwickelten dafür eine eindrückliche Bildsprache, die über mehrere Jahrzehnte diese Funktion erfüllte und in Florenz weit verbreitet war. Das Verfahren der seriellen Produktion unterstützte den steigenden Bedarf, und so wurden einige Kompositionen, die sich offensichtlich besonderer Beliebtheit erfreuten, geradezu zu Massenphänomenen.

### 2.1. Einzelanfertigung und Reproduktion

Vereinzelt finden sich schriftliche Belege in Form von Briefen oder Verträgen, die Kriterien für den Erwerb eines Madonnenreliefs vorgaben, eine detaillierte Angabe der Beweggründe findet sich jedoch nie.<sup>1</sup> Die Antwort auf die Frage, ob sich bestimmte Objekte einer besonderen Wertschätzung erfreuten, liegt also in den Werken selbst. Die überlieferten Madonnenreliefs umfassen einen großen Bestand vielfach reproduzierter Kompositionen sowie singuläre Exemplare, die sich darüber hinaus zumeist durch eine besondere Wertigkeit der Materialien - Marmor oder besonders reichhaltige Fassungen - auszeichnen.

Antonio Rossellino konzentrierte sich, wie die vorliegende Arbeit zeigen wird, offen-

---

<sup>1</sup>Inventare bieten lediglich Auflistungen, Gründe für den Erwerb werden nicht genannt. Auch die wenigen Lebensbeschreibungen etc. bieten wenig konkrete Anhaltspunkte für den Geschmack der Käufer sowie ihre Gründe, Kunstwerke und Einrichtungsgegenstände für den privaten Haushalt anzuschaffen, vgl. hierzu LYDECKER 1987, S. 145.

sichtlich nicht nur auf die serielle Produktion, sondern fertigte ebenso Marmorwerke, die in keiner Bildwiederholung überliefert sind. Ihr teilweise rundplastischer Ausarbeitungsgrad ließe sich im Falle eines intendierten Abgussverfahrens auch nur sehr aufwendig mithilfe mehrerer Abgussformen umsetzen, weshalb davon ausgegangen werden sollte, dass diese Werke von vornherein nicht zur Vervielfältigung gedacht waren.<sup>2</sup>

Diese Überlieferung lässt es wahrscheinlich erscheinen, dass sich unterschiedliche Wünsche und Erwartungen mit den Werken verbanden. Dass neben den zu vervielfältigenden Reliefs auch Einzelexemplare produziert wurden, die sich von der Masse absetzten, lässt ein differenzierteres Modell zur Erklärung des „Phänomens“ der Florentiner Madonnenbilder nötig erscheinen, das sich nicht allein mit dem Hinweis auf die kostengünstige Herstellungsmethode, die das Objekt für jedermann erschwinglich machte, und das große Bedürfnis der Florentiner nach Andachtsbildern zufrieden gibt.

Bei rein funktionsabhängigen Bildern wäre zu erwarten, dass sich die Einzigartigkeit mancher Werke durch einen bestimmten Kontext erklären ließe, doch finden sich in den überlieferten Dokumenten keine Angaben, die die Individualität der Darstellungen als erstrebenswert charakterisieren. Dagegen lassen sich Gründe für den Wunsch nach einem durch ein Abgussverfahren hergestellten Relief nennen.

Einigen Madonnendarstellungen wurde ein glückbringender oder beschützender Wert zugesprochen, ähnlich den Kultbildern. Es lassen sich keine kanonisch nachvollziehbaren Riten benennen, aber das besondere Interesse an einigen Kompositionen scheint zumindest nahezu legen, dass bestimmte Darstellungen sich einer Beliebtheit erfreuten, die darin begründet sein kann, dass man ihnen im privaten Umfeld eine besondere Bedeutung zusprach.<sup>3</sup> Die dem Bild häufig beigemessene Macht und Magie konnte durch ein Abdruckverfahren bestens weitergegeben werden:

„Although it is indeed likely that busy sculptors such as Donatello and Ghiberti would probably have supplied only the prototype design for such works, the very possibility of duplication may well have lent these objects a magical potency which is not apparent if one relies on the values of traditional connoisseurship alone. That is, in the same way that famous icons such as the *Madonna* of Cambrai or the *Madonna del Fuoco* in Forlì gained prestige and influence by being replicated in painted copies or prints, repeating a popular design in relief [...] would have acted to affirm its talismanic powers and guarantee its sacred efficacy to individual private owners.“<sup>4</sup>

Einige Reliefs haben für die Besitzer vielleicht gerade erst durch die Vervielfältigung eine beschützende Wirkung erhalten, je größer die Verbreitung und die Anzahl an Werken war, desto mehr Macht sprach man dem Bild zu.<sup>5</sup> Die Vermutung liegt also nahe,

---

<sup>2</sup>Pope-Hennessy unterschied im *Œuvre* Luca della Robbias ebenfalls zwei Klassen von Madonnenreliefs: jene, die zur Vervielfältigung vorgesehen waren, und jene, die einzigartig bleiben sollten und auch nie reproduziert wurden, POPE-HENNESSY 1980A, S. 60.

<sup>3</sup>Siehe zur Kopienpraxis bei Kultbildern BELTING 1990.

<sup>4</sup>JOHNSON 1994, S. 326f.

<sup>5</sup>JOHNSON 1997A, S. 10.

dass bei den nur in einem Exemplar überlieferten Werken Wertvorstellungen, die sich an das Besitzen einzigartiger Werke und das damit verbundene höhere Prestige knüpften, im Vordergrund standen, wobei dann auch Erwartungen an das künstlerische Erscheinungsbild formuliert worden sein dürften. Doch nicht nur deswegen greift die These Sara Blake McHams zu kurz, wenn sie annimmt: „Buyers looked for devotional objects already proved efficacious in stimulating piety and moral behaviour, rather than artistically distinguished examples.“<sup>6</sup> Das in dieser Arbeit als Andachtsbild charakterisierte Madonnenbild wird hier als ein sich bewusst an das ästhetische Empfinden des Betrachters richtendes Objekt verstanden, dessen Schönheit die Funktion förderte. Die Entwicklung des Florentiner Madonnenreliefs ist dadurch in entscheidender Weise an den Betrachter gebunden, der mit seinem Kauf über den Erfolg einer Komposition entschied.<sup>7</sup>

Warum eine bestimmte Komposition vervielfältigt wurde und eine andere nicht, dafür war im Falle der Madonnenreliefs der Käufer verantwortlich. Er ist es, der auf einem freien Markt entscheiden konnte, was ihm gefiel und was nicht. Der Betrachter übte dadurch einen entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung der Bilder aus. Erfand die Werkstatt etwas Neues, entschied die Reaktion des Publikums über Erfolg oder Misserfolg.<sup>8</sup> Damit erhielt der Käufer auch die Macht, den Bekanntheitsgrad einer Werkstatt zu erhöhen. In der Produktion der Reliefs liegt also die Möglichkeit der „Eigenwerbung“. Dieser Effekt blieb vermutlich selbst dann noch bestehen, wenn fremde Werkstätten Ideen übernahmen und Modelle und Abgüsse nach woanders erfundenen Bildwerken fertigten. Die Arbeit in offenen, frei zugänglichen Werkstätten ließ es gar nicht zu, Ideen zu verheimlichen. Des Weiteren wurde durch den Verkauf und die Präsenz des Reliefs jedem die Möglichkeit gegeben, sich damit auseinanderzusetzen.

Vermutlich gab es unter den von Dei genannten 54 Florentiner Bildhauerwerkstätten in den 1470er Jahren weniger bedeutende Betriebe, die sich auf die Fertigung von Kopien spezialisiert hatten.<sup>9</sup> Dies legt zumindest das vielfältige Erscheinungsbild der Madonnen

<sup>6</sup>BLAKE MCHAM 2007, S. 311.

<sup>7</sup>Allgemein zur sozialen Einbindung des Andachtsbildes und der damit einhergehenden rezeptionsabhängigen Formgebung BELTING 1981, siehe hierzu auch Kapitel I.1.2.

<sup>8</sup>Bei dem sich vorwiegend unter dem Vorzeichen der privaten Verwendung entwickelnden Tondi tritt dieser Umstand besonders klar hervor, vgl. hierzu OLSON 2000, S. 83-86. „While it would be a mistake to overemphasize the distinction between public and private works, artists seem to have been allowed greater flexibility in religious works for the home. Removed from the sacred context of the church and its liturgical needs, tondi did not have the hieratic constraints regulating altarpieces, which also under the prevailing naturalistic aesthetic and increasing secularity sometimes even included anecdotal incidents. The connection of tondi with the domestic sphere allowed artists a certain license in their execution, as proven by Alberti’s comments about the private rooms of *palazzi* (where most tondi were placed): ‚we may allow ourselves more liberty in departing out of the common road, and contriving something new.‘“ Ebd., S. 83.

<sup>9</sup>Thomas vermutete, dass Neri di Bicci aufgrund seines hohen Erwerbs an Gips auch selbst für Abgüsse nach bekannten Modellen verantwortlich war und diese eigenständig vertrieb, THOMAS 1995, S. 59 und 92. Borsook ging hingegen davon aus, dass Neri den Gips zwar zum Zwecke des Abgusses bestellte, die Anfertigung aber in den Händen des Holzschnitzers Luca Mannucci lag, der viel mit Neri zusammenarbeitete und häufig die Holztabernakel für die Madonnenreliefs lieferte. Dabei habe dieser Schnitzer auch gleich den Abguss besorgt, BORSOOK 1979, S. 316. In diesem Falle wäre also die zweitrangige Werkstatt Mannuccis für die Abgüsse verantwortlich gewesen.

aus dem sog. *Donatello-Umkreis* nahe. Hierbei handelt es sich um eine hohe Anzahl an Werken, die in ihrer grundsätzlichen Idee auf Donatello verweisen, deren Ausführung aber oftmals qualitativ äußerst unbefriedigend ist, was eine Entstehung in dessen Werkstatt unwahrscheinlich erscheinen lässt. Dennoch wird auch Donatello einige seiner Bilderfindungen selbst reproduziert haben, wie einige höherwertige Reliefs vermuten lassen. Zudem stellte diese Technik eine sichere Einnahmequelle dar.<sup>10</sup>

Von Donatello selbst sind neben den häufig kopierten Werken auch innovativere Kompositionen überliefert, die einen ganz anderen Charakter aufweisen und im Quattrocento nicht weit verbreitet waren. Diesen Werken scheint ein anderer Wert zuzukommen. Ähnliche Beobachtungen lassen sich nun auch an den Madonnenreliefs Antonio Rossellinos machen. Die Einzelanalyse und der Bestandskatalog der Wiederholungen zeigen, dass man sehr deutlich unterscheiden muss zwischen den für eine serielle Produktion entworfenen Kompositionen, den nur einmalig vorkommenden Reliefs und den Kopien, die erst in späterer Zeit gefertigt wurden.<sup>11</sup>

Antonio verfolgte mit seinen neuartigen Sitzmadonnen wohl vor allem das Ziel der Abgrenzung. Er entfernte sich vom herkömmlichen Aussehen der Reliefs in der Bildhauerei und suchte den künstlerischen Vergleich mit der Malerei. Damit positionierte er sich in Florenz und machte sich als Bildhauer einen Namen; es mag sein Versuch gewesen sein, sich so von dem älteren Bruder Bernardo zu lösen und zu zeigen, dass die Florentiner Werkstatt trotz der Abwesenheit des Bruders - dieser lebte ab 1451 einige Jahre in Rom - fortbestehen konnte und im Stande war, qualitativ hochwertige Arbeiten zu liefern. Zugleich etablierte er sie als Herstellungsstätte für Madonnenreliefs, einer Gattung, die bei Bernardo keine Rolle gespielt hatte.<sup>12</sup> Antonios Madonnenreliefs lassen sich also auch als eine Empfehlung an potenzielle Auftraggeber verstehen.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup>Die Produktion von Madonnenreliefs dürfte zu einem nicht unerheblichen Teil auch an die wirtschaftliche Situation der Werkstatt geknüpft sein; in Zeiten mangelnder Aufträge mag es eine verstärkte Konzentration auf den freien Kunstmarkt gegeben haben, vgl. hierzu JACOBSEN 2001, S. 151.

<sup>11</sup>Nur Antonio Rossellinos frühe Kompositionen in der Sammlung Morgan und in Wien sind in Wiederholungen überliefert, siehe dazu im Katalog die Abschnitte VI.A.3 und VI.A.5.

<sup>12</sup>Neben einer Produktion für den freien Markt könnten auch Schenkungen an potenzielle Auftraggeber eine Rolle gespielt haben, um für sich zu werben. Siehe zu derartigen Schenkungen MATTHEW 2003B, S. 256. Eine ähnliche Taktik der Emanzipation mittels einer erfolgreichen Madonnenkomposition könnten auch Domenico und Giovanni Rossellino mit der *Madonna mit den Kandelabern* angewandt haben, siehe dazu Kapitel III.5.3.

<sup>13</sup>Inwiefern Künstler im Quattrocento selbst versuchten, ihren Marktwert zu erhöhen, ist nur in wenigen Fällen nachweisbar. Für die Werkstatt Antonio Pollaiuolos untersuchte Alison Wright die Produktion und Vermarktungsstrategien des Meisters, WRIGHT 2003. Hierin belegte sie, dass selbst ein innovativer Künstler wie Antonio Pollaiuolo sich teilweise anpasste und sich am Markt bzw. am Käufer orientierte. Goldthwaite führte ferner aus: „Pollaiuolo thus developed a particular style on the basis of his knowledge and understanding of fashionable *all’antica* ideas and his imaginative response to the growing appreciation of the technical qualities of northern painting.“ GOLDTHWAITE 2003, S. 429. Ein weiteres Beispiel für eine gelungene Marktanpassung ist bei Neri di Bicci zu finden. Dieser eher durchschnittliche Maler spezialisierte sich auf die Fassung von Madonnenreliefs und die serielle Produktion einfacherer Bilder. Er passte sich zum einen dem herrschenden Kunstgeschmack an, bediente aber zugleich auch eine konservative Klientel; nur so lässt sich das für Florenz sehr lange Festhalten an Goldgründen erklären. In dieser Anpassungsfähigkeit und dem geschickten

Die erreichte Freiheit eines Künstlers und die sich nun aus dem Florentiner Bürgertum rekrutierenden Käuferschichten auf einem freien Kunstmarkt erforderten es geradezu, dass sich die Maler und Bildhauer selbst präsentierten und ihre Aufträge einwarben.<sup>14</sup> „Der zunehmende Wille und zugleich die Notwendigkeit zu individueller Einmaligkeit, Wiedererkennbarkeit und Abgrenzung führten unweigerlich zu wettstreitendem Konkurrerieren um begrenzten Ruhm, begrenzte Posten, Aufträge und finanzielle Mittel.“<sup>15</sup> Der ganz individuelle Stil Antonios, die ruhige Charakterisierung seiner Madonnen, ihre zunehmend auf tatsächliches materielles Volumen abzielende Ausführung dürften zu seinem Erfolg beigetragen haben. Das Festhalten an diesen erprobten Formen liegt daher sicher auch darin begründet, dass die Käufer diese schätzten. „Style [...] was clearly one way the artist could capture the attention of potential buyers.“<sup>16</sup>

Die freie Gestaltung eines Objektes für den Markt gab Antonio in jedem Fall erst die Möglichkeit der Emanzipierung. Anschließend fand sein Kompositionsschema einer Sitzmadonna großen Anklang.<sup>17</sup> Dadurch prägte Antonio den Zeitgeschmack, denn in seiner Nachfolge begannen immer mehr Bildhauer und Maler sich mit dem Thema der Sitzmadonna zu befassen und das von Antonio entwickelte Kompositionsschema aufzunehmen und auf ihre Art und Weise weiterzudenken.<sup>18</sup> Was Erfolg beim Bildpublikum hatte, wurde also in anderen Werkstätten übernommen. Damit griff der Käufer entscheidend in die weitere Entwicklung der Kunst ein. Dieses Phänomen spielte bereits eine entscheidende Rolle in Jakob Burckhardts Ausführungen in seiner 1898 erschienenen Abhandlung *Die Sammler*, wo er es als das „Mächtigwerden eines Privatgeschmackes“ bezeichnete.<sup>19</sup> Bezogen auf die hier zu behandelnden Florentiner Madonnendarstellungen führte Burckhardt ferner aus:

„Die Geschichte des *Hausandachtsbildes* und seines Verhältnisses zum Sammeln kann sich auf fast sichere Vermuthungen stützen. Wir gedenken hier

---

Einsetzen moderner und traditioneller Motive und der dabei immer im Vordergrund stehenden Orientierung an den Wünschen des Publikums liegt der Erfolg seiner Werkstatt begründet. Siehe zu der diesbezüglichen Untersuchung der Werkstatt Neri di Bicci HOLMES 2003. Ein ähnlich erfolgreiches Phänomen stellt der sog. Lippi-Pesellino-Imitator dar, dessen Kompositionen sich auf erfolgreiche Madonnenreliefs und Bilder beziehen. Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel V.2.3.

<sup>14</sup>Goldthwaite stellte in seinen Untersuchungen zum Kunstmarkt fest „Besides new techniques and organizational innovation, style was also a device an artist could use to exploit new market possibilities. Style, in fact, can be considered a kind of technique.“ GOLDTHWAITE 2003, S. 429.

<sup>15</sup>MÜLLER/PFISTERER 2011, S. 4.

<sup>16</sup>GOLDTHWAITE 2003, S. 432.

<sup>17</sup>Der offensichtliche Erfolg, den Antonio dabei hatte, führte auch dazu, dass er die Komposition kontinuierlich weiterentwickelte, wobei sich die Hauptphase der Produktion auf die 1450er und 1460er Jahre erstreckt; in den nachfolgenden Jahren bediente die Malerei den Publikumsgeschmack besser.

<sup>18</sup>Siehe hierzu auch die Ausführungen Martin Wackernagels: „Im Rückblick auf das bis dahin Gezeigte legt sich uns die Frage nahe nach Richtung und Niveau des allgemeinen Kunstsinns und Kunstgeschmacks innerhalb der verschiedenen Schichten der florentinischen Bevölkerung und wie die Kunstanschauungen, Forderungen, Bedürfnisse des Publikums - der Auftraggeber, Besteller und Käufer von Kunstwerken -, dem Stilwandel der Kunst sich angeglichen; vielleicht sogar diesen Wandel mit befördert haben.“ WACKERNAGEL 1938, S. 292.

<sup>19</sup>BURCKHARDT 2000, S. 366. Siehe dazu auch die kritische Analyse der Thesen und Forschungsansätze Burckhardts bei BOCH 2004, insbesondere S. 91-104.

vorweg, wenigstens für *Florenz* seit dem Anfang des XV. Jahrhunderts, schon der *Plastik*, insofern aus deren Werken für die Hausandacht thatsächlich bereits Sammlungen können entstanden sein. Durch ihre Fähigkeit der Vervielfachung, wobei sie auch in Surrogatstoffen den Originalien so nahe kommen kann, wird diese Kunst von selbst den Sammlergeist geweckt haben; jene bisweilen lebensgroßen *Reliefhalbfiguren der Madonna mit dem Kinde* seit Jacopo della Quercia und Ghiberti, namentlich aber seit Donatello leben bekanntlich nicht bloß als Marmorexemplare weiter, sondern auch in Thon, Stucco und Gyps, und zwar von Anfang an, und öfter nur in diesen Stoffen. Neben der Aufsummierung der gemalten Andachtsbilder können auch diese Reliefs nicht nur durch Zusammenerben, sondern durch gegenseitige Ausgleichung in Abgüssen eine Art Reihe gebildet haben, welche auch dem Kunstsinne des Hauses ein dauernder Gegenstand der Theilnahme war. Die große Verschiedenheit von Reliefgrad, Wendung, Haltung, Ausdruck, individuellem Charakter in Mutter und Kind gaben hiezu reichliche Anregung.“<sup>20</sup>

Das häufige Vorkommen und die vielfältige Gestaltungsweise der Reliefs dürfte die Wertschätzung des Betrachters für bestimmte Objekte zunehmend befördert und dem Relief über den rein funktionalen Anspruch hinaus eine ästhetische Funktion innerhalb der häuslichen Einrichtung verliehen haben.

## 2.2. Der Kunstmarkt im Quattrocento

Mit dem Florentiner Wohlstand, der (Neu-)Einrichtung der Häuser und der Verbreitung von Madonnenreliefs gingen generelle Veränderungen im Verkauf von Ausstattungsobjekten einher. Die hohe Anzahl an überlieferten Madonnendarstellungen steht im Widerspruch zu den wenigen überlieferten Verträgen, die einen solchen Auftrag belegen, so dass anzunehmen ist, dass sie für einen freien Kunstmarkt gefertigt wurden, der die schnelle Verbreitung noch beförderte.<sup>21</sup> Das folgende Kapitel gibt einen kurzen Einblick in die bestehenden Strukturen und erklärt die Bedingungen für eine erfolgreiche Vermarktung autonomer Bildwerke auf einem freien Kunstmarkt.<sup>22</sup>

Zunächst reagierten die Florentiner Bildhauer auf den steigenden Bedarf an Madonnendarstellungen, indem sie die Produktion perfektionierten.<sup>23</sup> Das verwendete Abguss-

---

<sup>20</sup>BURCKHARDT 2000, S. 294.

<sup>21</sup>Vgl. KECKS 1988, S. 149f.

<sup>22</sup>Zum Verständnis der ökonomischen Situation in Florenz sind die Studien von Richard Goldthwaite wesentlich, der u.a. die Bedeutung der Kunst für die wirtschaftliche Entwicklung in Florenz herausarbeitete. Erst der Wohlstand des privaten Bürgertums schuf die Grundvoraussetzungen für eine starke Käuferschicht für Kunstobjekte und beförderte so das Entstehen der vielen Werkstätten in Florenz und deren hohe Produktivität, siehe dazu GOLDTHWAITE 1993, GOLDTHWAITE 2003, GOLDTHWAITE 2009.

<sup>23</sup>Siehe zu der Praxis der Vervielfältigung KECKS 1988, S. 135-140. Eine derartige Anpassung der Künstler an den Bedarf der Käuferschichten ist auch im transalpinen Raum zu beobachten, siehe zu dem ähnlichen Phänomen der Entwicklung einer effektiven Herstellungsmethode für einen steigenden

verfahren für die Herstellung der unzähligen Kopien in Stuck, Terrakotta oder Cartapesta ermöglichte eine schnelle, kostengünstige Vervielfältigung und wurde damit dem steigenden Bedarf gerecht.<sup>24</sup> Die Praxis der seriellen Herstellung wurde seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in Florenz vermutlich in vielen Werkstätten, die effizient und produktiv arbeiten wollten, angewandt. Eine solches Vorgehen ist außer für Bilder mit devotionalen Charakter auch für andere Kunstgattungen, wie die Herstellung von Medaillen, belegt. Die Werkstatt Niccolò Fiorentinos beispielsweise stellte Medaillen auf Lager her, die dann bei Bedarf den Wünschen des Käufers angepasst wurden.<sup>25</sup> Es ist anzunehmen, dass eine Werkstatt gleichzeitig Auftragswerke entgegennahm und für einen freien Markt arbeitete.<sup>26</sup>

Über den Erfolg bzw. Misserfolg einer für den freien Markt produzierten Darstellung entschied der Käufer. Der Künstler war also auf der einen Seite von Zwängen der Auftraggeber befreit und konnte eigenständig Bildlösungen entwickeln, auf der anderen Seite musste er sich an dem Geschmack der Bürger orientieren, damit er seine Werke verkaufen konnte. Mit einem freien Markt ist also durchaus auch ein hohes unternehmerisches Risiko verbunden, das der Künstler einging - verkaufte er nichts, hatte er seine Investitionen verloren.<sup>27</sup>

Ob eine neue Idee Erfolg hatte, hing nicht nur von dem einzelnen Werk ab, sondern auch von den Vermarktungsbedingungen und -strukturen. Dazu gehörten eine gute Werkstattorganisation, eine klare Aufgabenverteilung sowie im Idealfall Händler, die das Objekt auch über die Stadtgrenzen von Florenz hinaus vertreiben konnten.<sup>28</sup> Trotz dieser erforderlichen äußeren Bedingungen existierte in Florenz im 15. Jahrhundert kein fester Ort, an dem regelmäßig ein Kunstmarkt stattfand.<sup>29</sup> Seit wann sich feste Strukturen und

---

Bedarf an Bildern in den Niederlanden FRANKFURT AM MAIN 1995, S. 119-127.

<sup>24</sup>Die Perfektion reproduzierender Techniken trägt also wesentlich zum Erfolg der Bildgattung bei, vgl. hierzu auch GOLDTHWAITE 2003, S. 427. Des Weiteren ist für eine effiziente Produktion die Aufteilung der Arbeiten zwischen verschiedenen Werkstätten hilfreich. Neri di Bicci beschrieb in seinen *Ricordanze* - entstanden zwischen 1453 und 1475 - beispielsweise, wie er Rahmen für seine gemalten Altarwerke in einer anderen, darauf spezialisierten Werkstatt fertigen ließ und sie selbst in seinem eigenen Betrieb nur noch vollendete. Auch sein Vorgehen, Stuck- und Terrakottareliefs anderer Werkstätten zu fassen, ist in diesem Kontext zu sehen, ebd., S. 428.

<sup>25</sup>Ebd., S. 428.

<sup>26</sup>Belegt wird dies durch ein Inventar der Werkstatt Filippino Lippi von 1504, vgl. MUSACCHIO 2008 S. 54.

<sup>27</sup>„Accanto ad una buona rete di commercializzazione, divulgare motivi di successo e che sapessero incontrare i gusti e le esigenze della società del tempo era un'altra garanzia di buona riuscita.“ COMANDUCCI 2003, S. 109.

<sup>28</sup>Siehe allgemein zu den ökonomischen Prinzipien des Kunsthandels im Quattrocento und zu methodischen Fragen GOLDTHWAITE 2003. Zu den Händlern im Falle der religiösen Bildwerke für den privaten Gebrauch auch KUBERSKY-PIREDDA 2003, S. 116-118.

<sup>29</sup>Die einzige Stadt Europas, die einen solchen Platz im 15. Jahrhundert besaß, war Antwerpen. Dort traf man sich auf dem Platz an der Südseite der Frauenkirche und bot seine Ware an angemieteten Ständen an (der „Pand“, erstmalig belegt 1460), MUSACCHIO 2008, S. 54. Siehe auch GOLDTHWAITE 2003, S. 434, besonders Anm. 16, dort auch weiterführende Literatur. Siehe zu der Vermarktung von Kunst in den Niederlanden auch besonders JACOBS 1998, S. 149-237. Zum deutschen Kunsthandel des 15. und frühen 16. Jahrhunderts zuletzt grundlegend WAGNER 2014, hierin auch eine



Plätze in Florenz entwickelten, ist schwer zu rekonstruieren. Für frei angebotene Werke existiert in der Regel keine ausführliche Dokumentation, wie sie beispielsweise für ein größeres und in Auftrag gegebenes Altarwerk zu erwarten wäre.<sup>30</sup>

Die typische Florentiner Werkstatt war ein offener Ort, der von potenziellen Kunden besucht werden konnte. Die sich im Erdgeschoss der Häuser befindlichen Werkstätten hatten große Öffnungen zur Straße hin, die zum einen Licht einließen, zum anderen als Verkaufsfläche dienen konnten, um die Ware zu präsentieren.<sup>31</sup> Eine derartige Situation beschreibt Vasari in der Vita Sandro Botticellis. Dieser habe seinen Assistenten Biagio darum gebeten, ein Madonnenbild hoch an die Wand der Werkstatt zu hängen, damit man es sehen könne und es dem Käufer gefalle.

„So erzählt man sich, daß einer seiner Schüler namens Biagio einen Tondo ganz ähnlich dem obengenannten ausgeführt hatte, um ihn zu verkaufen. Sandro überließ ihn einem Bürger der Stadt für sechs Goldflorin und sagte zu Biagio, als er ihn traf: ‚Ich habe endlich dieses Bild von dir verkauft, heute abend solltest du es aber an erhöhter Stelle aufhängen, damit es sich von der besten Seite zeigt. Am Morgen gehst Du dann zum Haus des Bürgers und bringst ihn hierher, damit er es in einem günstigen Licht an passender Stelle sieht. Dann wird er dir das Geld bar bezahlen.‘“<sup>32</sup>

Diese Anekdote belegt, dass Werkstätten als Ausstellungs- und Verkaufsfläche genutzt wurden.<sup>33</sup> Auf Wunsch konnten die dort ausgestellten Madonnenbilder dann noch den persönlichen Wünschen des Käufers angepasst werden. So wurden beispielsweise freigelassene Wappenfelder mit dem jeweiligen Familienwappen erst nachträglich ausgestattet. Ein Wappen spricht daher nicht zwangsläufig für eine Auftragsarbeit.<sup>34</sup>

Neben dem direkten Werkstattverkauf konnten auch Messen dazu dienen, die Kunstobjekte anzubieten, wobei sich für Florenz im Gegensatz zu Städten wie Venedig eine derartige Praxis nicht belegen lässt.<sup>35</sup> Reisende Händler konnten aber die Florentiner Werke in anderen Städten zum freien Verkauf anbieten.<sup>36</sup> Belegt ist diese Vorgehens-

---

vergleichende Studie zum niederländischen, italienischen und deutschen Kunsthandel, S. 220-230.

<sup>30</sup>Ein sich anhand der Andachtsbilder entwickelnder freier Kunstmarkt ist für das ausgehende 15. Jahrhundert in Venedig gut belegt und anhand der Bellini nachvollziehbar. Louisa C. Matthew ging der These nach, dass der freie Handel in Venedig vermutlich schon in der Mitte des Jahrhunderts eine große Bedeutung hatte und es eine Vielzahl an offenen Märkten in Venedig gab, MATTHEW 2003B. Der freie Verkauf von Andachtsbildern ist ihrer Meinung nach vermutlich schon vor den Bellini von den Vivarini betrieben worden. „The small size, repetitive format, and relatively large number of these pictures suggest, but do not ‚prove‘, that they were produced of speculation and not on commission.“ Ebd., S. 256.

<sup>31</sup>Vgl. THOMAS 1995, S. 35-38.

<sup>32</sup>VASARI 2010, S. 29f.

<sup>33</sup>THOMAS 1995, S. 37f.

<sup>34</sup>Vgl. MUSACCHIO 2008, S. 54.

<sup>35</sup>Für Venedig belegte Matthew den Verkauf von Kunstwerken auf Messen, MATTHEW 2003B, S. 256f. Für Florenz sind derartige Messen nicht bekannt, GOLDTHWAITE 2003, S. 432.

<sup>36</sup>Es handelte sich noch nicht um alleinige Kunsthändler im heutigen Sinne, sondern um Kaufleute, die nur zusätzlich Kunstwerke anboten.

weise bei Neri di Bicci, der in seinen *Ricordanze* von dem Kaufmann Mariotto Mazzi und dem Bankier Andrea di Biagio berichtet, die Verkäufe für ihn übernahmen.<sup>37</sup> Zwei weitere bekannte Händler, deren Vertrieb von Madonnenreliefs nachgewiesen ist, sind Domenico d'Antonio Maretti, der 1479 in den Dokumenten des *Magistrato dei Pupilli Avanti il Principato* aufgeführt wird und in dessen Besitz sich zahlreiche Madonnenreliefs in Stuck befunden haben, sowie Bartolomeo di Pagholo Serragli.<sup>38</sup> Es ist belegt, dass dieser zwischen 1455 und 1457 viele Darstellungen der Madonna ankaufte, um sie wieder zu verkaufen.<sup>39</sup>

Die Preise der Madonnenbilder waren sehr unterschiedlich, sie scheinen sich nicht allein an dem materiellen Wert orientiert zu haben, sondern auch eine subjektive Komponente zu beinhalten, die zu ganz unterschiedlichen Preisen für ähnliche Objekte führen konnte, wie die Untersuchungen Kubersky-Pireddas nahelegen.<sup>40</sup> Sie erstellte eine Grafik über die Verkaufskosten der von Neri di Bicci veräußerten Madonnenbilder, die sich im preislichen Rahmen zwischen 55 und 900 *soldi di piccioli* bewegten. Der weitaus größte Teil der Werke kostete unter 500 *soldi*, einige wenige Exemplare waren aber bedeutend teurer. Welche Merkmale die teureren Werke auszeichneten, lässt sich nicht mehr eindeutig rekonstruieren. Die sich häufig ausschließlich in Inventaren und Rechnungen wiederfindende allgemeine Bezeichnung „una nostra donna“ gibt keine Auskunft über Größe und Material. Faktoren, wie der Ankauf gebrauchter Ware oder der sich stetig verändernde Wert der Währung, machen vergleichende Analysen über die Jahrzehnte hinweg zudem besonders schwierig.<sup>41</sup> Doch auch unter Berücksichtigung dieser Faktoren lassen die sehr unterschiedlichen Preise wohl nur den Schluss zu, dass der Wert des Objekts sich zu einem Teil auch aus einem subjektiven Stellenwert ergeben konnte, den das Werk im Auge des Betrachters hatte.

## 2.3. Zwischen Kunst und Handwerk - Zur Wertschätzung des Madonnenbildes

Den individuellen Charakter der Bildwiederholungen und die Möglichkeit einer künstlerischen Überarbeitung hob bereits Kecks ausdrücklich hervor.<sup>42</sup>

„Eine kostengünstige Herstellung kann auch für die Existenz von Madonnenreliefs, die in Cartapesta oder Leder gefertigt wurden, nicht als alleinige Erklärung befriedigen. Hier stellt sich die Frage, ob nicht der Reiz des Ausgefallenen, des Wundersamen, den Käufer zu solch einer Nachfrage bewogen

---

<sup>37</sup>COMANDUCCI 2003, S. 108. Zu den Verkäufen Andrea di Biagios in Rom auch ESCH 2007, S. 238f.

<sup>38</sup>Siehe zu Domenico d'Antonio Maretti LYDECKER 1987, S. 215.

<sup>39</sup>Er kaufte u.a. Arbeiten von Desiderio da Settignano und Andrea della Robbia, MUSACCHIO 2008, S. 54. Siehe zu den Händlern auch KUBERSKY-PIREDDA 2003, S. 116-118.

<sup>40</sup>Ebd., S. 119-121.

<sup>41</sup>Vgl. MUSACCHIO 2000, S. 148.

<sup>42</sup>KECKS 1988, S. 142-147.

hat, die mit den Sammlungsgedanken der Zeit durchaus in Einklang stehen würde.“<sup>43</sup>

Noch viel stärker trifft dieser Gedanke, der das Bild als ein primär ästhetisches Anschauungsobjekt sieht, auf die nur in einem einzigen Exemplar überlieferten Darstellungen zu. Und dennoch steht man in der neueren Forschung der Beurteilung des Madonnenbildes als „Kunst“ skeptisch gegenüber. Charakteristisch dafür ist die Auffassung Geraldine Johnsons, die sich in den letzten Jahren sehr intensiv mit Funktion und Wirkung der Florentiner Bildgattung befasste:

„[...] fifteenth-century Marian reliefs have been discussed in terms of medium and display, their links to contemporary devotional practices, and their functions as talismanic objects associated with birth and marriage. There is, however yet another way to approach these images, namely, as works of art. Scholars have, on the whole, analysed Madonna and Child reliefs primarily as aesthetic objects that must be judged in terms of beauty, craftsmanship and inventiveness in order to be able to construct a hierarchy of quality, with names such as Donatello and Ghiberti at the top and words such as ‚workshop‘, ‚circle‘, ‚copy‘ and ‚forgery‘ at the bottom. However, I believe that it is only towards the end of the Quattrocento that one can begin to detect a similar contemporary interest in judging Marian reliefs primarily in aesthetic terms as a work of art.“<sup>44</sup>

Als Wendepunkt wird allgemein das Nachlass-Inventar von Lorenzo de' Medici angenommen, in dem erstmals neben der bloßen Beschreibung von Objekten durch die Nennung von Künstlernamen eine Wertschätzung des Malers oder Bildhauers vermittelt wird. Besonders deutlich äußert sich dies bei einem dort aufgeführten Gemälde Fra Filippo Lippis, das sich heute im Lindenau-Museum in Altenburg befindet.<sup>45</sup> Die kleine hochrechteckige Tafel aus den 1430er Jahren zeigt eine karge Felslandschaft. Links unten im Bild sitzt ein Karmelitermönch, der seine linke Hand zu einem sich rechts im Bildfeld befindlichen Löwen ausstreckt. Das Tier gehört zu dem direkt über ihm auf dem Gestein knienden und als Büsser dargestellten hl. Hieronymus; dieser zog der Legende nach einst einem Löwen einen Dorn aus der Pranke, woraufhin er zahm und ihm ein treuer Gefährte wurde. Auf diese Geschichte scheint die Geste des Mönches anzuspieren. Sander vermutete, dass die Tafel ursprünglich für einen Karmelitermönch zum Zwecke der Andacht gemalt worden sei. Noch vor 1492 muss sie dann in den Besitz der Medici übergegangen sein, wobei es dabei wohl nicht um den Andachtszweck, sondern um die ästhetische Wertschätzung gegangen sein dürfte. Denn in dem Inventar von 1492 wird es als „di mano di Fra Filippo“ bezeichnet, die Beschreibung hingegen ist fehlerhaft:

---

<sup>43</sup>Ebd., S. 142.

<sup>44</sup>JOHNSON 1997A, S. 10. Musacchio glaubte zwar, dass Florentiner gewisse Madonnenbilder besonders wegen ihres ästhetischen Werts geschätzt haben könnten, aber dennoch immer die Funktion und die allgemeine Mode im Vordergrund gestanden habe. Madonnenbilder habe man schlicht gehabt, um sein Haus zu füllen, eine besondere Gestaltung sei gar nicht so wichtig gewesen, MUSACCHIO 2008, S. 53f.

<sup>45</sup>Siehe dazu SANDER 2006, S. 270-272.

Aus dem Karmelitermönch hatte man einen hl. Franziskus gemacht. Das Wissen um das Bildthema war also offensichtlich nicht so wichtig wie der ausführende Künstler. Bereits 1492 wollte man also vor allem ein Bild Fra Filippo Lippis kaufen, das Darstellungsthema hingegen war zweitrangig.<sup>46</sup> „Aus dem primär religiös genutzten Andachtsbild, das vermutlich in einer Klosterzelle der Karmeliter gehangen hatte, wurde nunmehr ein profanes Sammelobjekt eines kunstsinnigen Fürsten, das dieser seiner Kunstsammlung einverleibte.“<sup>47</sup>

Nur zwei der vorhandenen Madonnenreliefs werden in dem Medici-Inventar zusammen mit dem Künstler, in diesem Fall Donatello, genannt: „Una tavoletta di marmo, di mano di Donato, entrovi una Nostra Donna chol bambino in chollo“, und „uno quadro di bronzo dorato, entrovi la Nostra Donna chol bambino in braccio, chornicie adorno, di mano di Donato“.<sup>48</sup> Weitere Werke werden lediglich aufgezählt, wobei einige Bronzeplaketten zumindest in Lorenzos Kabinett ausgestellt, also hier vermutlich ebenfalls ihrer Funktion entbunden waren.<sup>49</sup> Hierin zeigt sich sehr deutlich ein bereits bestehendes Sammlerwesen, das für Florenz auch mit dem Aufstieg der Medici verknüpft wird, und zwar nicht erst mit Lorenzo, sondern bereits mit Cosimo il Vecchio einsetzte und dann vor allem unter dessen Sohn Piero Bedeutung erlangte.<sup>50</sup> Die Sammeltätigkeit der Florentiner lässt sich gut an dem Import der altniederländischen Tafelmalerei belegen.<sup>51</sup> In Italien kam die größte Nachfrage nach diesen Werken in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor allem aus Florenz. Hier waren es die Bürger und nicht die italienischen Höfe, die Ausstattungsstücke für ihre Villen und Stadtpaläste forderten. Dabei handelte es sich nicht nur um kostbare „hohe“ Kunst, sondern um einfache Tuchmalerei oder kleinformatige Täfelchen mit religiösen Darstellungen.<sup>52</sup>

„Um 1500 entsteht in ganz Italien wie vorher an einigen wenigen Höfen eine neue Haltung gegenüber bestimmten Bildern. Man kauft sie unabhängig von Aufträgen, aus Andachts- und Ausstattungskunst wird Sammlerkunst. Religiöse Malerei und Porträts entwickeln sich zu Objekten für den Kunstgenießer, ihre ursprüngliche Funktion tritt in den Hintergrund. Was bisher Zugabe war, wird jetzt zur Aufgabe. Und an diesem Wandel sind flämische Bilder beteiligt. Ja, in Piero de' Medicis Studiolo erscheint ein flämisches Täfelchen als erste Malerei neben dem sorgsam verwahrten Luxusbesitz der geläufigen

---

<sup>46</sup>1560 wurde das Werk erneut in dem Inventar der Gemälde des Großherzogs Cosimo I. de'Medici erwähnt, diesmal unter einer noch genaueren Beschreibung des ausführenden Künstlers „di mano di Pesello e fra'Filippo“, die Beschreibung des Gemäldes ist allerdings auch hier noch falsch, der Mönch wird erneut als hl. Franziskus bezeichnet, ebd., S. 270.

<sup>47</sup>Ebd.

<sup>48</sup>SPALLANZANI/BERTELÀ 1992, S. 33.

<sup>49</sup>JOHNSON 1997A, S. 11.

<sup>50</sup>Siehe dazu ALSOP 1982, S. 337-410. Zu Pieros Patronage und Sammeltätigkeit den Sammelband BEYER/BOUCHER 1993.

<sup>51</sup>Siehe dazu vor allem ROHLMANN 1994 und ROHLMANN 2003. Schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts gelangten nordische Bildwerke als diplomatische Geschenke oder als Reisemitbringsel an die Höfe Italiens. Die guten Handelsbeziehungen zwischen Italien und den Niederlanden sorgten für einen stetigen Austausch und die Möglichkeit des Erwerbs.

<sup>52</sup>Siehe dazu ROHLMANN 1994, S. 17-26 und zu den Sammlerbildern vor allem S. 93-117.

herrschaftlichen und humanistischen Sammlungsgegenstände.“<sup>53</sup>

Kunst zu importieren, was zweifelsohne teurer war als der Ankauf ähnlicher Objekte von einheimischen Künstlern, spricht für einen entwickelten Kunstgeschmack, also dass man die Bilder wegen ihres Aussehens schätzte und nur sekundär ihrer funktionalen Bestimmung wegen.<sup>54</sup>

Man muss also festhalten, dass in Florenz zumindest in den höheren Kreisen ein Sinn für die Ästhetik von Bildern zur Mitte des Quattrocento bereits ausgebildet war. Das in den Werkstätten frei verfügbare Angebot an Darstellungen, um das Bedürfnis nach neuer Ausstattung der Häuser zu befriedigen, dürfte die Auswahl nach dem Kriterium des persönlichen Geschmacks befördert haben. Es erscheint sehr wahrscheinlich, dass man passend zur übrigen Qualität der Einrichtung auch ein ebenbürtiges Madonnenbild anschaffte. Mit dem zunehmenden Interesse an der Wohnungseinrichtung, das Goldthwaite mit dem wachsenden wirtschaftlichen Erfolg und den damit gegebenen neuen finanziellen Möglichkeiten verknüpfte, wuchs zugleich das Interesse an hochwertiger Einrichtung, das in der Auswahl der Madonnenbilder seinen Ausdruck fand.<sup>55</sup>

Ganz grundsätzlich vollzog sich in Italien im Quattrocento die Entwicklung zum autonomen Kunstwerk über Kultbilder, sakrale Bilder und Alltagsobjekte, wie Kerzenleuchter, die zunehmend aufwendig verziert wurden und einen eigenen Wert gewannen. Selbst wenn der Künstlurname in den erhaltenen Schriftstücken zu diesen Anschaffungen nicht explizit erwähnt wird, so erklärt sich der Wunsch nach Dekoration aus einem ästhetisch motivierten Empfinden. Eine derartige Entwicklung lässt sich um die Jahrhundertmitte beispielsweise an Einrichtungsobjekten aufzeigen, deren Wert durch eine besondere künstlerische Ausgestaltung erheblich gesteigert worden sein dürfte, wie z.B. dem *Boni-Kaminsims* aus der Werkstatt Desiderios da Settignano.<sup>56</sup>

Diesen Eigenwert bekamen auch die Madonnenreliefs seit der Mitte des Jahrhunderts. Mit dem Aufkommen der hochrechteckigen Formate setzten sich zunehmend bedeutende Künstler mit dem Thema auseinander, und es gibt mehr Einzelstücke als noch in der ersten Jahrhunderthälfte, in der im Grunde genommen nur wenige, geringfügig modifizierte Typen das Feld beherrschten. Antonio Rossellino und Desiderio da Settignano sowie weitere Künstler zeichneten sich gegenüber den Werkstätten, die ausschließlich einfach reproduzierte Madonnenreliefs herstellten, bei ihren Bilderfindungen durch den Einsatz des *ingegno* aus, dem entscheidenden Kriterium, welches ein Kunstwerk von einem rein handwerklichen Produkt unterscheidet.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup>Ebd., S. 103.

<sup>54</sup>Vgl. dazu auch den Import von niederländischen Schnitzaltären im Piemont und in der Lombardei, SÖDING 2014, S. 222-234.

<sup>55</sup>GOLDTHWAITE 1993.

<sup>56</sup>Werkstatt Desiderios da Settignano, *Boni-Kaminsims*, ca. 1466-1470, Sandstein, 254 x 374,9 cm, London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. 5896-1859, siehe dazu MOTTURE/SYSON 2006, S. 269. (Die Angabe der Maße - sofern bekannt - erfolgt in dieser Arbeit immer in der Reihenfolge Höhe x Breite x Tiefe.)

<sup>57</sup>Vor ihnen hatte vor allem Donatello mit seinen *rilievi schiacciati* - wie der *Madonna Pazzi* oder auch der *Madonna in den Wolken* - vorwiegend eine Form der künstlerischen Auseinandersetzung vertre-

Es ist das Madonnenrelief selbst, das begehrt war und dessen künstlerische Ausprägung Gefallen fand. Erst unter der Bedingung, dass der Florentiner Bürger eine bestimmte formal überzeugende Bilderfindung kaufte, konnte sich ein von den Betrachtern bewusst bewerteter Individualstil entwickeln. Das freie Angebot an Objekten forcierte geradezu die Auswahl nach bestimmten Kriterien. Es dürfte in Florenz auch bekannt gewesen sein, welche Werkstatt für bestimmte Reliefs verantwortlich war; man konnte sich direkt an diese wenden und ein Werk nach seinen Bedürfnissen bestellen bzw. aussuchen. In Einzelfällen reichte der Ruhm der Bildhauer auch über die Stadtgrenzen hinaus.

Die Wertschätzung bestimmter Künstler drückt sich in einem Brief Francesco Sforzas aus dem Jahr 1462 aus, der offensichtlich macht, dass es nicht um die Funktion als religiöses Bild ging, sondern andere Kriterien im Vordergrund standen. Sforza schrieb an einen Gesandten nach Florenz und bat ihn darum, zwei von ihm bereits bei Desiderio da Settignano in Auftrag gegebene Madonnenreliefs in vergoldetem und bemaltem Stuck nach Mailand zu verschicken. Des Weiteren bat er in dem Brief den Abgesandten noch zusätzlich um die Beschaffung eines Marmorreliefs Desiderios. Dieses wollte er allerdings nur dann erwerben, wenn es nicht zu teuer sei.<sup>58</sup> Interessant ist dabei nicht nur, dass er das Werk eines bestimmten Künstlers zu bevorzugen schien und ausdrücklich Reliefs von ihm wünschte, sondern auch, dass er bewusst eine Materialauswahl vornahm.

Der tatsächliche Preis scheint, wie gezeigt wurde, nur wenig Auskunft über das Objekt zu geben; der Brief zeigt in diesem Fall, dass Marmor geschätzter war und für dieses Material mit einem höheren Preis gerechnet wurde. Die Antwort aus Florenz greift die Materialfrage erneut auf, es heißt, dass Desiderio weder Madonnenreliefs in Marmor, Stuck, Terrakotta oder einem anderen Material vorrätig habe. Er könne aus Zeitmangel auch keine für Sforza anfertigen. Trotzdem teilt der Abgesandte in Florenz mit, dass er sich weiterhin um ein Werk Desiderios bemühen werde. Ob er Erfolg hatte, ist unbekannt.<sup>59</sup>

Francesco Sforza ging es also vornehmlich um ein Relief aus der Hand Desiderios. Er hätte, ginge es „nur“ um ein Bild zur Andacht, auch in vielen anderen Werkstätten in Florenz ein Werk käuflich erwerben können. Dahinter scheint also eine besondere Wertschätzung für den Bildhauer zu stehen. Über die Komposition selbst wird nichts gesagt, die Art und Weise, wie die Madonna sich zu dem Kind verhält, scheint zweitrangig gewesen zu sein. Wichtig hingegen waren das Material und die Fassung, die auch eine Vergoldung aufweisen sollte. Aus dem Kontext kann man schließen, dass Sforza Marmor besonders schätzte. Aufgrund seiner Beständigkeit besaß Marmor für religiöse Objekte generell einen hohen Wert, jedoch knüpft sich in Verbindung mit den Andachtsbildern daran keine spezielle Funktion. Die Bearbeitung von Marmor wurde hingegen im 15. Jahrhundert als Ausdruck höchster Kunstfertigkeit verstanden. Damit verglich sich der Bildhauer mit den Werken der Antike; wenn er durch feine Modellierung und Politur

---

ten, die dem vorherrschenden Geschmack der Florentiner nicht entsprach. Zu dem Liebhaberwert der *rilievi schiacciati*, der sich an das Wissen um die künstlerische Virtuosität knüpfte, siehe das Kapitel V.2.1.

<sup>58</sup>Siehe zu diesem Dokument SPENCER 1968.

<sup>59</sup>Ebd.

einen Ausdruck von Lebensnähe erreichte und den Anschein von Sprechen und Atmen des Dargestellten erweckte, war ihm künstlerisches Lob sicher.<sup>60</sup> Der Wunsch Francesco Sforzas nach einem Marmorrelief scheint daher außer in dessen materiellem Wert in seiner Bedeutung für den künstlerischen Vergleich und dem damit verbundenen Prestige gelegen zu haben.

Aber auch die als *mechanische Kunst* in der Theorie weniger angesehene Herstellung von Repliken bot in den Augen Sforzas durch eine spezielle Fassung gewisse Reize.<sup>61</sup> Durch diese individuelle Ergänzung erlangte das Werk Einzigartigkeit und damit künstlerische Authentizität.

Die Ausstattung der Florentiner Paläste diene, zumindest in bestimmten Räumen, der Repräsentation. Sie sollte Stellung und Macht des Besitzers verdeutlichen. Es liegt also nahe, dass man bei der Auswahl eines Bildes besondere Merkmale, wie eine qualitativ hervorragende Ausführung, bevorzugte. Aus einigen schriftlichen Überlieferungen weiß man, dass, wenn hohe Gäste empfangen wurden, ihnen die Kostbarkeiten des Hauses vorgeführt wurden und man sich an den besonderen Exponaten erfreute. So zeigte man 1462 dem jungen Francesco Gonzaga im Hause der Medici „le camere e studii di Pietro, che si sta nel letto, e lo zoglie sue che sono medaglie d’oro, d’argento e di ottone, chaimani di precio di ducati 800 alcuni di essi, e vasi bellissimi a mio iudicio, di bone pietre o di cristallo ornatissime d’argento, perle e altre pietre fine. Li studii di Pietro e Giovanni bellissimi, e gran copia di bei libri.“<sup>62</sup> Mit dem Prunk und der Schönheit der Objekte wollte man die Gäste beeindrucken. Die Aufzählungen nennen zwar keine Madonnendarstellungen und wenn doch, so lassen sich aus den kurzen Angaben keine Rückschlüsse auf das Werk oder den Künstler ziehen. Es erscheint aber nicht unwahrscheinlich, dass ein Florentiner Bürger mit dem Bedürfnis nach Repräsentation zumindest in den von den Gästen einsehbaren Räumen auch die zur Ausstattung gehörenden Madonnenbilder bewusst auswählte. Je kostbarer die Bilder waren, desto beeindruckender mussten sie auf den Betrachter gewirkt haben.<sup>63</sup> Der Umstand, dass in den Inventaren die Madonnenbilder nicht mit dem Namen des Künstlers versehen sind und somit dessen spezielle

---

<sup>60</sup>Siehe zu diesem Topos des *visible parlare* PFISTERER 2002, S. 259-268. Im Hinblick auf die marmornen Frauenbüsten arbeitete Jeanette Kohl heraus, dass der Reiz der Darstellungen gerade in dem Spannungsfeld von scheinhafter Präsenz der Angebeteten und steinhafter Hermetik des Bildes liege, KOHL 2007.

<sup>61</sup>Siehe zu den Repliken Kapitel III.5.1.

<sup>62</sup>ROHLMANN 1994, S. 93. Siehe zu derartigen Kleinobjekten zur Ausstattung auch LINDOW 2007, S. 153-172.

<sup>63</sup>Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass eine Nürnberger Patrizierin, Katharina Imhoff, sich im Jahr 1513 wünschte, dass man ihr von einer Italien-Reise ein italienisches Madonnenbild mit Rahmen - einen besonderen Wert legte sie auf den dort angebrachten Leuchter - mitbringen solle. Zu der Zeit gab es, wie aus ihrem Brief hervorgeht, bereits importierte italienische Andachtsbilder, doch wollte Katharina offensichtlich einen bestimmten, aktuell in Italien in Mode stehenden Typ. Dieses Bedürfnis nach einer spezifischen Gestaltung des zu erwerbenden Madonnenbildes drückt also auch für den nordalpinen Raum ein einsetzendes Verständnis und die Wertschätzung der künstlerischen Merkmale eines italienischen Bildes aus, die Funktion als Andachtsbild scheint gegenüber dem „ästhetisch-repräsentativen Funktionsaspekt“ zurückzutreten, vgl. ESER 2000; zu dem Brief zuletzt auch SÖDING 2014, S. 236 und WAGNER 2014, S. 174f.

Würdigung zeigen, spricht nicht gegen eine Wertschätzung des Objektes selbst.

Weitere Quellen belegen die bewusste Auseinandersetzung mit dem Erscheinungsbild bestellter Werke, die über den religiösen Wert hinausgeht. Ein Brief offenbart den Wunsch Ginevra Sforza Bentivoglios nach einem Madonnenrelief aus Marmor, das in der Art und Weise gestaltet sein soll wie eines im Besitz Lorenzo de' Medicis.

„Madonna vuole una Nostra Donna di marmoro, fatta come quella che à Lorenzo nella chamera, e ella mandò costì... uno suo mandato a cerchare se ne trovava delle fatte e non ne trovò, e diddigli che aveva trovato el maestro che lle faceva. El quale gli disse che llavorava un lavorio di Lorenzo, e che se Lorenzo gli disse licentia, gli ba[s]tava la vista di servi[r]lla bene a ttempo. Siché Madonna vi priegha ...che vi sia di piacere preghar Lorenzo che dica al maestro che lla serva, e questo perché qui s'usa di da[r]lle alle donne novelle quando vanno a marito. E questo bisogna che ssia fatto per tutto dì 20 di magio. Mandate per Cosimo Bartoli, che llui debe avere avuta una mia lettera, nella quale era la misura della lungheza e della largheza, e in quella diceva come voleva essere fatta. E sse Cosimo non avesse avuta [la] lettera mia, vi dirò come vuole essere fatta grande quanto sia possibile poi al mandarla qua; el marmoro sia bianco e ffine quanto dir si possa, e llavorata proprio in sulla maniera che è quella di Lorenzo“.<sup>64</sup>

Aus dem Brief erfährt man, dass der Gesandte den Meister findet, der diese Reliefs fertigen kann, dieser aber erst mit seinem derzeitigen Auftraggeber sprechen müsse, um zu klären, ob er ihm Zeit gebe, das Relief zu fertigen. Interessanterweise wird der Name des Bildhauers nicht genannt. Entscheidend ist für Ginevra nicht dessen Identität und ein damit möglicherweise verbundenes Prestige, sondern die Optik des Marmorreliefs, das ihren ästhetischen Vorstellungen entsprechen soll.

Auch in Neri di Biccis *Ricordanze* lassen sich Eintragungen finden, die belegen, dass der Auftraggeber bestimmte Details wünschte, die ihm aus anderen Arbeiten bereits bekannt waren. An die Vorstellung, dass ein Werk wie das eines Freundes aussehen soll, knüpft sich hier zugleich der Gedanke des Überbietens. Der Kauf eines neuen Werkes darf also durchaus unter bestimmten Umständen als ein Wettstreit angesehen werden.<sup>65</sup>

Ein anderes Auswahlverfahren, bei dem die Wirkung auf den Betrachter eine Rolle spielt, zeigt sich in dem geplanten Kauf eines Madonnenreliefs durch Alessandro di Piero Segni, der 1524 ein Werk Andrea della Robbias für sein Schlafzimmer erwerben wollte. Sein Freund Cappone di Iacopo schickte ihm daraufhin zwei Zeichnungen von Andrea, unter denen er eine für die Fertigung seines Reliefs auswählen sollte.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup>Zitiert nach MOZZATI 2013, S. 187, Anm. 1.

<sup>65</sup>Vgl. hierzu THOMAS 1995, S. 140-143. Zu den Künstlerverträgen, die die Fertigung von Kopien oder eine erwünschte Ähnlichkeit zu einem früheren Objekt vorsahen, siehe auch die Analysen bei GLASSER 1977, hier besonders S. 66: Für die *Compagnia di Santa Maria della Purificazione e di San Zanobi* sollte Bennozzo Gozzoli eine *Sacra Conversazione* schaffen, die der Fra Angelicos aus San Marco glich.

<sup>66</sup>MUSACCHIO 2008, S. 218.



Ein weiteres Merkmal der Madonnenbilder der zweiten Jahrhunderthälfte, welches zeigt, dass sie nicht mehr als funktionsgebundene Darstellungen verstanden wurden, ist die zunehmende Darstellung Marias als zeitgenössische Frau. Dies lag in dem dadurch erhöhten Identifikationspotenzial der Betrachterin begründet und enthält gleichzeitig eine Ermahnung an die Frau, tugendhaft zu sein.<sup>67</sup>

„Das Streben nach Naturwahrheit hatte für die Madonnendarstellung in der ersten Hälfte des Quattrocento, und dies für Altarbild und Hausandachtsbild eigentlich gleichermaßen, die endgültige Abkehr von einer Auffassung der Gruppe als Gottesmutter und Gottessohn gebracht. Der ab der Jahrhundertmitte immer größeren Einfluß auf die Darstellung gewinnende Bildnisgedanke bedeutete für das Madonnenideal, und dies in allen genannten Bildthemen, daß das menschliche Äußere der Muttergottes bildnishafte, wenngleich ideale Züge annimmt.“<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Propagiert wurde in Florenz die Rolle der Frau als Ehefrau und Mutter, deren einziger Betätigungsbereich der Haushalt war. Die große Bedeutung der Frau in ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter findet sich auch in den Predigten dieser Zeit beschrieben. Die großen Prediger in Florenz, wie Giovanni Dominici oder Bernardino da Siena, traten vehement für dieses Frauenbild ein (vgl. hierzu DEBBY 2001, S. 128-146). Dominici sah in der Frau die Dienerin, in dem Mann ihren Herrn. All ihre Tätigkeiten, ob Essen, Schlafen oder Beten unterlagen seinen Bestimmungen und seinem Willen. So schrieb er in der *Regola del governo di cura familiare* folgendes: „Esso sia il Signore, e tu la serva, per alcuna libertà ha più di te, e più ne piglierà che non ne gli fu concessa. Tu non puoi dormire se non dove esso vuole, e non puoi vegghiare fuori del letto dov'egli è, più che sia il suo piacimento; e molto meno andare di notte albergare fuori di casa [...] esso signoreggerà te; cioè tu reggerai te, negli ornamenti, cibi, discorsi, guadagni, limosine e orazioni, secondo la sua volontà, e non la tua“, zitiert nach ebd., S. 129, Anm. 6. Wie gezeigt wurde, verstand man das Madonnenrelief als Anleitung zur Meditation genauso wie als Anregung für das Gebären von Kindern und deren Erziehung, das Bild nahm also direkten Einfluss auf das alltägliche Leben. Eine unterschiedliche Ausprägung dürfte demzufolge auch unterschiedliche Reaktionen und Wünsche ausgelöst haben, das Bildwerk sich also der jeweiligen Situation angepasst haben (siehe Kapitel I.1.2). In Bezug auf die Florentiner Madonnengemälde des ausgehenden 15. Jahrhunderts stellte Schreiner fest: „Im Antlitz solcher Marien spiegelte sich das Schönheitsideal einer gesellschaftlichen Elite. Maria, wie sie im Mittelalter beschrieben und verehrt wurde, verkörperte Leitbilder der adligen Herrenschaft. Als Frau, die königlichem Geschlecht entstammte, gab sie vornehmer Abstammung gleichsam eine religiöse Weihe. Durch ihre Biographie bestätigte und bekräftigte sie die gesellschaftliche, ethische und religiöse Bedeutsamkeit adliger Geburt und Herkunft. Maria spornte zu standesgemäßer Lebensführung an. Als Frau von Adel rechtfertigte sie die privilegierte Stellung ihrer weltlichen Standesgenossen innerhalb der Kirche.“ SCHREINER 1994, S. 329.

<sup>68</sup> KECKS 1988, S. 80. Zu der Verbindung von Tugend und Schönheit in den Porträts der Renaissance siehe allgemein auch WASHINGTON D.C. 2001; zu den Florentiner Frauenporträts auch KRESS 1995, S. 236-313, speziell zu „Maria als Tugendvorbild der Frau“ S. 302-304. Kress äußerte sich auch kurz zu den Bezügen zwischen Dreiviertelporträts und Mariendarstellungen: „Weibliche Dreiviertelporträts stellen in Florenz immer entweder noch nicht verheiratete Töchter oder Ehefrauen dar. Das früheste Beispiel für das Porträt einer Ehefrau in Dreiviertelansicht ist Leonardos ‚Ginevra de Benci‘. Die wichtigste Funktion eines weiblichen Dreiviertelporträts ist deshalb - neben seinem familiär-dokumentarischen Charakter - die Präsentation der Porträtierten als Jungfrau (Tochter) oder Mutter (Ehefrau). Das erklärt grundsätzlich die inhaltlichen und formalen Bezüge weiblicher Dreiviertelporträts zu Mariendarstellungen.“ Ebd., S. 305f.

So nimmt Maria zunehmend Züge einer idealisierend dargestellten jungen Frau an, die in kostbare zeitgenössische Gewänder gekleidet und nach der Mode frisiert ist. Die Schmuckstücke und Verzierungen der Gewandsäume können dabei als Verweis auf die Reinheit und Jungfräulichkeit Marias interpretiert werden.<sup>69</sup> Die auf eine Interaktion von Mutter und Kind ausgerichteten Kompositionen der ersten Jahrhunderthälfte verschwinden immer mehr und werden durch ein stärker repräsentatives Bild, „das aus dem realen gesellschaftlichen Umfeld der Zeit erwachsen ist“, ersetzt, „denn offenbar erfolgte der Zugang vom Betrachter aus nicht mehr nur über eine vorwiegend devotionale Ebene, sondern auch über eine ästhetische.“<sup>70</sup>

Diese Angleichung Marias an die zeitgenössische Frau und deren Schönheit konnte aber auch erotische Phantasien wecken und aus diesem Grunde vom Betrachter besonders geschätzt werden.<sup>71</sup> Die Darstellung der Muttergottes als Projektionsfläche profaner Liebe entwickelte sich zunehmend in der Malerei und löste letztlich Savonarolas Kritik an der Verweltlichung Marias aus.<sup>72</sup> So prangerte der Prediger am Ende des Jahrhunderts an, dass die Bürger über ein gutes Gemälde oftmals so entzückt seien, dass sie ganz außer sich gerieten und fast sich selbst vergäßen: „[I]ch sage euch: die Gottesmutter kleidete sich wie eine arme Frau, einfach und züchtig; ihr aber stellt die seligste Jungfrau wie eine Dirne dar!“<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup>Vgl. KECKS 1988, S. 81.

<sup>70</sup>Ebd., S. 83. Zur Überzeugungskraft der Darstellung mittels der Schönheit - in profanen und sakralen Gemälden - und dem zeitgenössischen Diskurs siehe KRÜGER 2001, S. 172-180 und 205-242. So betonte Alberti den Anspruch der Kunst und „ihre persuasive, auf die Wirkung beim Betrachter zielende Kraft, ihr Vermögen also, die Glaubhaftigkeit des Dargestellten durch den Überzeugungseindruck und die Schönheit (*„bellezza“*) der Darstellung hervorzubringen. So verbindet sich aus dieser Sicht die gewachsene Nachahmungsleistung der Kunst in signifikanter Verschränkung mit einem wachsenden Anspruch auf ästhetische Eigenpräsenz.“ Ebd., S. 177. In den folgenden Jahrzehnten wurde die auf individueller künstlerischer Kreativität beruhende Schönheit der Kunst „zum eigentlichen Kriterium der Bildwirkung“, ebd., S. 178.

<sup>71</sup>Siehe zu den als sexuelle Anspielung interpretierten Gesten des Christuskindes STEINBERG 1996. Holmes beschäftigte sich mit der Darstellung der *Maria lactans*, die auffälligerweise in Florenz wenig verbreitet war, obwohl die Darstellung einer stillenden Mutter in das Bildschema in Florenz gepasst hätte, HOLMES 1997. Sie erklärte dies damit, dass man in dieser Zeit einen neuen Grad an Naturalismus in der Malerei gewonnen hatte, der es nicht mehr gestattete, religiöse Bilder derart zu gestalten. So betonte Holmes die Anekdote Leonardos, der von einem Vorfall berichtete, dass ein Mann bei ihm ein Bild der Madonna gekauft habe und sich wünschte, vorher noch alle göttlichen Attribute aus dem Bild zu entfernen, damit er das Bild ohne schlechtes Gefühl küssen könne. Letztlich habe er das Bild wegen seiner Lust sogar aus dem Haus entfernen müssen. Sicherlich ist diese Geschichte vor allem in Hinblick auf Leonardos Position im Paragone-Wettstreit und seiner Position für die Vormachtstellung der Malerei zu interpretieren, da seiner Meinung nach nur diese Gattung zur vollkommenen Naturnachahmung geeignet sei. Das Thema einer erotischen Komponente in den Darstellungen griff aber auch Vasari auf. Er berichtete von dem Künstler Il Nunziata, der für einen Mann ein Bild der Maria malen sollte, auf dem diese ehrbar sei und ihn nicht zu Wünschen wecke. Siehe dazu ebd., S. 182.

<sup>72</sup>Vgl. zu der Übertragung der Liebe zu einer realen Frau auf die Gottesmutter die Ausführungen bei KOHL 2005, S. 223f.

<sup>73</sup>Zitiert nach WACKERNAGEL 1938, S. 30.

Ein so leicht erschwingliches Medium wie ein Madonnenrelief bzw. ein gemaltes Bild eignete sich hervorragend, um schnell erworben und auch wieder ersetzt zu werden, wenn einem ein anderes besser gefiel. Die Praxis eines Weiterverkaufs von Objekten war im Quattrocento bekannt und verbreitet. Es entstand ein großer Markt für den Wiederverkauf von Einrichtungsgegenständen. Das spricht nach Lydecker zum einen für die hohe Verfügbarkeit derartiger Dinge, zum anderen aber auch für ihre fortwährende Wertschätzung.<sup>74</sup> Entscheidender ist in diesem Zusammenhang aber, dass man durch den Weiterverkauf auch Platz für neue Objekte schuf und seine Einrichtung stetig einem sich wandelnden Bedürfnis anpassen konnte.<sup>75</sup> Auch für die im Quattrocento verbreiteten Frauenbüsten, deren Identität dem Betrachter heutzutage meist verborgen bleibt und für die sich nur selten in entsprechenden Inventaren der Zeit deren Kaufpreis oder die Namen der Künstler finden, existierte ein freier Markt. Sie wurden weiterverkauft, wie Beschreibungen von Kunsthändlern belegen. Jeder schien beim Kauf einer Büste seine eigenen Vorstellungen auf diese Objekte projizieren zu können, ohne zu wissen, wer dargestellt ist.<sup>76</sup> Das spricht für eine ästhetische Wertschätzung als Kriterium für den Ankauf.

Dass Madonnenbilder innerhalb von Familien gewürdigt wurden, wird durch ihre Weitergabe über Generationen hinweg bezeugt. Hierin zeigt sich vermutlich aber eher eine funktionsgebundene Wertschätzung und nicht so sehr eine ästhetisch motivierte Rezeptionshaltung. Andrea Minerbetti bekam 1493 zu seiner Hochzeit neben der üblichen Ausstattung auch ein Gemälde der Madonna von seinen Eltern überreicht. 1521 heiratete Andreas eigener Sohn, dieser erhielt u.a. wieder ein Madonnenbild. Es ist möglich, dass er dasselbe Bild wie einst Andrea überreicht bekam. Das Gemälde konnte so von Generation zu Generation wandern und in der Familie ein wichtiges und geschätztes Objekt darstellen. So belegt es auch ein Fall von 1432, als Alamanno Chastelani ein altes Tabernakel einer Madonna, das einst der Mutter seiner Frau gehörte, bekam, vermutlich als Mitgift zu seiner Hochzeit.<sup>77</sup>

Diese Wertschätzung bestimmter Objekte, sei es durch ihre Überlieferungsgeschichte oder familiäre Traditionen, wird des Weiteren dadurch belegt, dass man Madonnenbilder zur Restaurierung fortgab.<sup>78</sup> Neri di Bicci berichtet, dass er 1459 einem Kunden ein Madonnenbild lieh, da er dessen eigenes Werk zu diesem Zeitpunkt restaurierte.<sup>79</sup> Johnson sah darin eine Bestätigung, dass ausschließlich die Präsenz eines Madonnenbildes in einem Raum wichtig war, das Aussehen hingegen nicht.<sup>80</sup> Dagegen spricht aber allein die Tatsache, dass man das Werk zur Restaurierung weggab, obwohl man günstig ein neues hätte kaufen können. Gerade darin zeigt sich also die Wertschätzung eines bestimmten Objektes.

---

<sup>74</sup>LYDECKER 1987, S. 214.

<sup>75</sup>Siehe zu einem florierenden *secondhand*-Markt WELCH 2003 und MUSACCHIO 2003.

<sup>76</sup>Vgl. hierzu MUSACCHIO 2008, S. 78f.

<sup>77</sup>Ebd., S. 53. Zu dem dynastischen Wert eines Madonnenreliefs auch JOHNSON 2000.

<sup>78</sup>MUSACCHIO 2008, S. 225.

<sup>79</sup>BICCI 1976, S. 111f., Nr. 217.

<sup>80</sup>JOHNSON 1997A, S. 11.

## **Teil II.**

### **Der Bildhauer Antonio Rossellino und seine Werkstatt**



# 1. Zur Biografie

Die Lebensdaten Antonio Rossellinos sind nur lückenhaft überliefert, sie lassen sich jedoch aus verschiedenen Schriftstücken erschließen. Der 1373 geborene Vater, Matteo di Domenico, war ebenfalls Bildhauer. 1399 immatrikulierte er sich in die Florentiner Bildhauerzunft, die *Arte dei Maestri di Pietra e Legname*, und war fortan als einfacher Bildhauer tätig.<sup>1</sup> Aus Einträgen der Erben im Steuerregister, dem *estimo*, geht hervor, dass er 1451 verstarb.<sup>2</sup> Die Mutter Mea wurde vermutlich zwischen 1387-1389 geboren und verstarb zwischen 1458 und 1469. In einer Steuererklärung der Brüder von 1469 wird sie nicht mehr erwähnt.<sup>3</sup> Das Geburtsjahr Antonio Rossellinos ergibt sich aus zwei späteren Steuererklärungen. Zum einen handelt es sich dabei um ein Dokument aus dem Jahr 1457, in dem Antonio als 30-jährig gelistet wird<sup>4</sup>, zum anderen wird er in einer Steuererklärung aus dem Jahr 1469 als 42-jährig beschrieben.<sup>5</sup> Demnach wurde Antonio Rossellino um 1427 in Settignano bei Florenz als jüngster Sohn einer Steinmetzfamilie geboren.

Der heute gebräuchliche Name Rossellino taucht in keinem Dokument aus dem 15. Jahrhundert auf. Zu dieser Zeit wurden die Familienmitglieder entweder mit den Namen del Borra oder Gamberelli bezeichnet. Über die Herkunft des Namens Gamberelli gibt es unterschiedliche Auffassungen. Sowohl Fabriczy, Gottschalk, Planiscig, Mack, Markham Schulz als auch Apfelstadt glaubten, dass der Name von dem traditionell von der Familie bewohnten Hügelsgebiet bei Settignano, Gamberaia, abgeleitet ist.<sup>6</sup> Carl hingegen glaubte nicht an diese Herkunft des Namens, sondern führte als Quelle einen Vorfahren der Familie namens Giambonello oder Gamborello an (verstorben vor 1369), der in einer Petition für einen Steuererlass im Jahr 1457 erwähnt wird. Zur Unterscheidung dieser sehr großen Familie könne der Zweig Matteo di Domenicos den weiteren Namen del Borra erhalten haben.<sup>7</sup>

Auf den Beinamen Rossellino verwies zum ersten Mal Luca Landucci, der in seinem

---

<sup>1</sup>Siehe zu diesen Daten und den betreffenden Dokumenten MARKHAM SCHULZ 1977, S. 121 und CARL 1983, S. 614.

<sup>2</sup>Vgl. MARKHAM SCHULZ 1977, S. 125.

<sup>3</sup>Vgl. ebd., S. 121.

<sup>4</sup>HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 177, Dok. 30. Zum ersten Mal erwähnt - jedoch ohne Altersangabe - wurde Antonio in zwei Steuererklärungen seines Vaters aus den Jahren 1427 und 1429, siehe hierzu MACK 1972, S. 380-382.

<sup>5</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 142, Dok. 5. Diese Steuererklärung wurde leicht fehlerhaft in Auszügen bereits 1948 von Mather veröffentlicht, MATHER 1948, S. 37, Dok. 3.

<sup>6</sup>FABRICZY 1900, S. 99; GOTTSCHALK 1930, S. 6; PLANISCIG 1942, S. 5; MACK 1972, S. 2; MARKHAM SCHULZ 1977, S. 121; APFELSTADT 1987, S. 1.

<sup>7</sup>CARL 1983, S. 613, Anm. 4; die Petition von 1457 bei MARKHAM SCHULZ 1977, S. 150, Dok. 10.

ab 1450 entstandenen Tagebuch vermerkte: „Di poi venne su el Rossellino, un uomo molto piccolino, ma grande in iscultura; fece quella sepoltura del Cardinale che è a San Miniato, in quella cappella a mano manca; [...]“.<sup>8</sup>

Als „il Rosso“ oder auch „il Rosseto“ bezeichnete Filippo Strozzi Antonio in zwei Briefen vom 20. und 22. April 1477, die über eine bevorstehende Reise Antonios nach Neapel berichten.<sup>9</sup> Kurze Zeit später führte Cristoforo Landino in seinem Dantekommentar von 1481 ebenfalls diesen Beinamen an, es heißt dort: „Antonio cognominato Rosso“.<sup>10</sup> Auch Giovanni Santi benutzte wenig später den Terminus „el Rosselin“ in einer Aufzählung großer Künstler innerhalb seiner Chronik über die Taten Federico da Montefeltros.<sup>11</sup> Dieser Beiname Antonios scheint wohl auf dessen rote Haare und somit auf sein äußeres Erscheinungsbild anzuspieren. Vasari führte schließlich die ursprünglichen Namen del Borra und Gamberelli nicht mehr auf, sondern nannte in seinen 1550 und 1568 erschienenen Lebensbeschreibungen berühmter Künstler nur noch den Namen Rossellino, sowohl für Antonio wie auch für Bernardo: „Genannt wurde er Antonio il Rossellino dal Proconsolo, weil er seine Werkstatt in Florenz stets an einem Ort dieses Namens unterhielt.“<sup>12</sup> Damit wurde die Verwendung des Beinamens Rossellino in der Kunstgeschichtsschreibung üblich.

Steuererklärungen der Familie bilden auch die Grundlage für weitere Kenntnisse über die Lebensumstände Antonio Rossellinos. Er hatte vier ältere Brüder und zwei Schwestern. Über die Schwestern Angela und Francesca ist allerdings kaum etwas bekannt.<sup>13</sup> Die vier älteren Brüder Antonios ergriffen ebenfalls den Beruf des Steinmetzes, aber nur der 1407 oder 1409/10 geborene Bernardo brachte es zu größerem Ruhm. Der erstgeborene Domenico (\*1402, 1403 oder 1405), Giovanni (\*1412-13) und Tommaso (\*1415, 1417, 1419 oder 1421-22) immatrikulierten sich ebenfalls in die *Arte dei Maestri di Pietra e Legname*. Sie blieben lange Zeit den Werkstätten ihrer Geschwister Bernardo und Antonio verbunden.<sup>14</sup> Im Gegensatz zu Antonio waren Bernardo und Giovanni auch als Architekten tätig.

Erst 1449 findet sich Antonios Name, wenn man von wenigen, nicht aussagekräftigen Steuererklärungen seines Vaters einmal absieht, auf Zahlungsbelegen für die Seraphim-

---

<sup>8</sup>Zitiert nach der Gesamtausgabe des *Diario* bei LANDUCCI 1883, S. 3; deutsche Übersetzung bei LANDUCCI 1978. Die erste Erwähnung Antonios in zeitgenössischen Schriften stammt von Filarete, der in einer kurzen Aufzählung bedeutender Bildhauer in seinem Architekturtraktat Folgendes anführt: „[...] uno chiamato Bernardo e uno suo fratello.“ FILARETE 1972, Bd. 2, S. 170.

<sup>9</sup>BORSOOK 1970, S. 15.

<sup>10</sup>SANSOVINO 1564, die betreffende Passage ist auch abgedruckt bei LANDINO 1974, Bd. 1, S. 125.

<sup>11</sup>Die in Versform verfasste Schrift hat sich als sog. *Codex Ottobonianus 1305* in der vatikanischen Bibliothek erhalten, vollständige Edition bei HOLTZINGER 1893. Vermutlich wurde der Text nach 1482 begonnen, Giovanni Santi arbeitete bis zu seinem Tode am 1. August 1494 daran, siehe dazu die Vorbemerkung bei ebd., S. III. „El uago desyder si dolce e bello/Meser Iacopo detto dala fonte/El buon Vechieto el Rosselin cum quello“, ebd., S. 189.

<sup>12</sup>Zitiert nach VASARI 2012, S. 27.

<sup>13</sup>Aufzeichnungen aus den Jahren 1442-47 beschreiben Angela als eine Frau in heiratsfähigem Alter, vgl. MARKHAM SCHULZ 1977, S. 122.

<sup>14</sup>Siehe zu den Lebensläufen und Werken der drei Brüder Kapitel II.3.4.

---

friese im Mittelschiff von San Lorenzo in Florenz wieder.<sup>15</sup> Im April 1451 erhielt Antonio Zahlungen für seine Arbeit im Dormitorium des Klosters von San Miniato al Monte. Die Arbeiten wurden bereits in den Jahren zuvor von Bernardo übernommen, der ebenfalls Zahlungen dafür erhielt.<sup>16</sup> Am 1. Mai 1451 immatrikulierte sich Antonio in die *Arte dei Maestri di Pietra e Legname*.<sup>17</sup> Ab 1451 übernahm er vermutlich die Leitung der Werkstatt Bernardos, da dieser spätestens im Dezember diesen Jahres für Arbeiten nach Rom ging. Bis auf einen kurzen Aufenthalt in Florenz im Januar 1452 scheint Bernardo bis 1455 in Rom geblieben zu sein, zumindest gibt es keine Nachrichten aus Florenz mehr, und wichtige Aufträge dieser Zeit gingen an andere Werkstätten, wie diejenige Luca della Robbias.<sup>18</sup> Der Aufenthaltsort der drei weiteren Brüder ist nicht sicher, jedoch ist es am wahrscheinlichsten, dass sie bei Antonio in Florenz blieben.

Steuererklärungen und erneute Aufträge, wie der vom 15. Februar 1457 datierte Beschluss der *Arte dei Calimala*, den Auftrag für die Treppen in San Miniato al Monte an Bernardo zu vergeben, belegen ab 1457 wieder dessen Anwesenheit in Florenz.<sup>19</sup> Vom 26. Februar desselben Jahres datiert eine erfolgreiche Petition Bernardos und Antonios, in der, auch im Namen der übrigen Geschwister, um eine Aufhebung der Steuerzahlungen für das *estimo*, das Register für das Florentiner Umland, gebeten wird. Anstelle dieser Zahlungen erklären die Brüder ihre Bereitschaft, von nun an ihre Steuer beim Florentiner *catasto* zu begleichen.<sup>20</sup> Aus dem Jahr 1458 stammen dann schließlich separate Steuererklärungen der Geschwister im Florentiner Steuerregister.<sup>21</sup> Die Eintragungen im *catasto* zeigen somit, dass Bernardo und Antonio zu diesem Zeitpunkt ihre Werkstätten wirtschaftlich getrennt voneinander betrieben, auch wenn sie noch gemeinsame Räumlichkeiten nutzten. Da Antonio seine Erklärung zusammen mit seinen Brüdern Domenico, Giovanni und Tommaso verfasste, gehörten diese jetzt vermutlich offiziell zur Werkstatt des jüngeren Bruders. Mit ihnen, ihren Familien und der Mutter teilte sich Antonio zudem das Haus in der Via Fiesolana im Viertel San Pier Maggiore sowie ein weiteres Haus auf dem Land in S. Maria a Settignano.<sup>22</sup>

---

<sup>15</sup>Siehe dazu und zu seiner Lehrzeit, die er vermutlich in der Florentiner Werkstatt seines älteren Bruders Bernardo absolvierte, Kapitel II.2.1.

<sup>16</sup>APFELSTADT 1987, S. 3.

<sup>17</sup>Vgl. MARKHAM SCHULZ 1977, S. 125 und S. 157, Dok. 13. In dem *estimo* von 1451 wird Antonio außerdem zusammen mit seinen Neffen Giglio und Giovanni (den Söhnen Bernardos) als Erben eines Stückes Land in S. Giovanni Valdarno geführt, siehe hierzu ebd., S. 134f. und APFELSTADT 1987, S. 2f.

<sup>18</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 12. Zu Bernardos Romaufenthalt vor allem MACK 1972, S. 157-187. Mack könnte sich auch schon eine Tätigkeit Bernardos an der Cappella Magna in Rom im Jahr 1433 vorstellen, auch wenn diese nicht dokumentarisch gesichert ist. Die Arbeiten in Arezzo hätten trotzdem ausgeführt werden können, aber es würde bedeuten, dass Bernardo schon früher mit der römischen Kunst Kontakt gehabt hätte, ebd., S. 23-26.

<sup>19</sup>Siehe die Steuererklärung bei HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 177-184, Dok. 31.

<sup>20</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 150-155, Dok. 10. Apfelstadt erkannte darin sowohl ein Bekenntnis der Geschwister zu Florenz, wo jetzt ihr überwiegender Lebensschwerpunkt lag, wie den Wunsch, die höheren Steuerzahlungen des *estimo* gegen die geringeren des *catasto* zu tauschen, APFELSTADT 1987, S. 4f.

<sup>21</sup>Siehe das Dokument bei HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 174-184.

<sup>22</sup>Vgl. MARKHAM SCHULZ 1977, S. 127 und APFELSTADT 1987, S. 5.



Antonio scheint um 1460 geheiratet zu haben, zumindest konnte Apfelstadt für 1461 die Geburt eines Sohnes, Giglio, im Taufregister des Florentiner Doms nachweisen.<sup>23</sup> Zusammen mit seiner Frau Lisabetta di Berto di Francesco Bonsi hatte Antonio noch fünf weitere Kinder: Margherita (\*1465), Cassandra (\*1467), Bartolomea (\*1468), Jacopo (\*nach 1469) und Bernardo (\*nach 1469).<sup>24</sup>

Aus einer von Antonio allein verfassten Steuererklärung aus dem Jahr 1469 geht hervor, dass seine Ehefrau Lisabetta 1441 geboren wurde. Des Weiteren erfährt man, dass er sich nun das Haus in der Via Fiesolana nur noch mit seinem Bruder Giovanni teilte. Seine Werkstatt in der heutigen Via del Proconsolo betrieb er jetzt anscheinend allein; keiner seiner Brüder wird im *catasto*-Eintrag von 1469 mehr aufgezählt.<sup>25</sup>

Bis 1478 bezahlte Antonio regelmäßig seine jährliche Steuer für die Florentiner Bildhauerschaft.<sup>26</sup> Am 31. Dezember erhielt er letztmalig eine Bezahlung für seine Tätigkeit als Ratsmitglied dieser Zunft.<sup>27</sup> Die letzte Steuererklärung Antonios stammt aus dem Jahr 1478. Die anschließend überlieferten Verhandlungen des Duca di Amalfi über die 1471 begonnenen Arbeiten für die *Cappella Piccolomini* in Neapel, bei denen es ab 1479 anscheinend zu einer Unterbrechung kam, weshalb der Herzog 1481 um eine Rückzahlung bei den Erben Antonios bat, legen das Ableben Antonios in diesen Jahren nahe.<sup>28</sup> In ihrer Steuererklärung aus dem Juli 1480 berichten Domenico und Giovanni bereits vom Tode Antonios und erklären, dass der gemeinsame Landbesitz nun an sie übergehen würde.<sup>29</sup>

Doris Carl konnte anhand eines Dokumentes aus dem *Archivio di Stato* in Florenz die genauen Umstände des Todes etwas aufhellen.<sup>30</sup> Das Dokument enthält die am 30. März 1484 gemachte Zeugenaussage Giovanni di Bartolommeo di Marco da Settignano in einer Erbaueinandersetzung zwischen Giovanbattista und Girolamo di Bernardo Gamberelli (den Söhnen Bernardo Rossellinos) auf der einen Seite und ihrem Onkel Giovanni di Matteo Gamberelli, der durch den Anwalt Ser Francesco di Piero Neri vertreten wurde, auf der anderen Seite. Dieser Prozess war vermutlich Teil einer längeren Auseinandersetzung der Verwandten um das Erbe Antonios. Der Zeuge bestätigt einige Aussagen

---

<sup>23</sup>Ebd., S. 5f.

<sup>24</sup>Vgl. MARKHAM SCHULZ 1977, S. 141f., Dok. 5; APFELSTADT 1987, S. 5f. und CARL 1983, S. 614.

<sup>25</sup>Antonio besaß dem *catasto*-Eintrag zufolge außerdem Land in S. Maria a Settignano (mit einem Haus) und in S. Maria Ontignano (zusammen mit seinen drei Brüdern). Das geerbte Land in S. Giovanni Valdarno gehörte 1469 ausschließlich den Neffen Bernardos, vgl. APFELSTADT 1987, S. 8-10. Von den Geschwistern existieren aus dem Jahr 1469 separate Steuerklärungen, siehe hierzu MARKHAM SCHULZ 1977, S. 130 und 141f., Dok. 5; siehe auch Kapitel II.3.4.

<sup>26</sup>1471 war Antonio außerdem an einer außergerichtlichen Auseinandersetzung mit dem Florentiner Holzschnitzer Leonardo di Cristofano beteiligt, deren Inhalt nicht näher spezifiziert ist, siehe dazu APFELSTADT 1987, S. 10. Am 8. Juni 1473 wurde Antonio um eine Begutachtung des Grabes Pietro Nocetos im Dom von Lucca, ausgeführt durch Matteo Civitali, gebeten, ebd., S. 10.

<sup>27</sup>Ebd., S. 13.

<sup>28</sup>Siehe dazu MARKHAM SCHULZ 1977, S. 131f. und FABRICZY 1907.

<sup>29</sup>Auch Tommaso erklärte sich in seiner Steuerklärung von 1480 zum Erben dieses Landes sowie eines Hauses in Settignano, APFELSTADT 1987, S. 13; siehe die Steuerklärungen bei MARKHAM SCHULZ 1977, S. 146-150, Dok. 8 und 9.

<sup>30</sup>CARL 1983.

des Ser Francesco, u.a. den Tod Antonios und seiner Söhne Jacopo und Bernardo. Er selbst habe alle in einem Abstand weniger Tage beerdigt und zwar ohne Beisein eines Geistlichen. Diese Abwesenheit spricht für eine Bestattung von Personen, die der Pest zum Opfer fielen. Da die Angst vor einer Ansteckung hoch war, hielt man sich fern von solchen Begräbnissen. Luca Landucci berichtet von einer großen Pest in Florenz im Jahr 1479, und so ist Carls Schluss wohl gerechtfertigt, dass Antonio Rossellino vermutlich 1479 zusammen mit seinen Söhnen an der Pest starb.<sup>31</sup>

Seine Ehefrau und Töchter werden in diesem Prozess nicht erwähnt; ihre Namen tauchen auch in späteren Steuererklärungen nicht mehr auf, weshalb zu vermuten ist, dass sie alle zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben waren und das Erbe an die drei verbliebenen Brüder Giovanni, Domenico und Tommaso fiel.<sup>32</sup>

Dieses biografische Gerüst, das auf Dokumenten beruht, wird durch einige wenige Informationen über Leben und Werk Antonios und seines Bruders Bernardo ergänzt, die sich in den ersten Künstlerviten des 16. Jahrhunderts finden. Die wichtigste Grundlage für spätere Texte wurde das sog. *Libro di Antonio Billi*, ein aus dem frühen 16. Jahrhundert stammender, heute verschollener Text über die Künstler der damaligen Zeit.<sup>33</sup>

Durch diese Aufzeichnungen erfährt man in lobenden Worten, dass Antonio der Urheber der Kapelle und des Grabmals des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte in Florenz war. Ferner habe er zwei Altartafeln in Marmor gefertigt, von denen eine nach Lyon geschickt wurde (heute verschollen), während die andere nach Neapel ging (*Cappella Piccolomini*, Sant'Anna dei Lombardi). Auch die sich heute im Museo della Collegiata in Empoli befindliche Statue des hl. Sebastian wird erwähnt, wenn sie auch fälschlicherweise mit Neapel in Verbindung gebracht wird. Das Epitaph des Francesco Nori in Santa Croce, Florenz, wird irrtümlicherweise Antonios Bruder Bernardo zugeschrieben.<sup>34</sup> Francesco Albertini erwähnte hingegen 1510 in seinem *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia* Antonio korrekt als ausführenden Künstler des *Nori-Epitaphs*, außerdem schrieb er ihm die Autorschaft der Kapelle und des Grabmals des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte zu.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup>Ebd.

<sup>32</sup>Ebd., S. 613. Ob die drei Brüder die Werkstatt Antonios noch eine Weile weiterführten, bleibt unklar. Anhand ihrer Testamente lässt sich vermuten, dass die ihn am längsten überlebenden Brüder Giovanni (†1496) und Tommaso (†1502) ihre letzten Lebensjahre in Settignano verbrachten, siehe hierzu ebd., S. 613, Anm. 17. Aus der letzten gemeinsamen Steuererklärung Giovanni und Domenicos von 1480 scheint hervorzugehen, dass Domenico den Bildhauerberuf aufgab und beide Brüder sich fortan als Bauern betätigten, vgl. hierzu MARKHAM SCHULZ 1977, S. 131 und 146-149, Dok. 8.

<sup>33</sup>Das Buch umfasste Lebensbeschreibungen von Cimabue bis Michelangelo und ist nach dem Florentiner Antonio Billi benannt, in dessen Besitz sich der Text befand und bei dem es sich vielleicht auch um den Verfasser selbst handeln könnte, siehe dazu CAST 1996. Bewiesen werden konnte die Existenz dieses *Libro* durch spätere Abschriften, siehe dazu die Ausführungen auf S. 19.

<sup>34</sup>Die Grundlage dieser Aufzählung bildet der *Codice Petrei*, nach FREY 1892B, S. 46f.

<sup>35</sup>„[...] apresso la pila marmorea con la Vergine per mano di Antonio. Ross.[...]“, zitiert nach ALBERTINI 2010, S. 98 sowie „[...] riscontro alla quale è una cappella ornatissima con sepulcro marmoreo del Car. portughallese con pietre pretiose adornata et sedia bellissima tutte per mano di Ant. Rosselli.“, zitiert nach ebd., S. 100.

Erst in den Viten von Giorgio Vasari aus den Jahren 1550 und 1568 erfährt man mehr über Antonio Rossellino und seine Werke.<sup>36</sup> Vasari zählte nicht nur einige bedeutende Werke auf, sondern lieferte auch die erste ausführlichere Lebensbeschreibung, die Antonios künstlerischen Charakter bewertete; seinen Stil kennzeichnete Vasari als „zart und delikat“, man könne ihn „mit Recht als den wahren und eigentlich modernen bezeichnen“. Der Autor war nicht nur voll des Lobes für den Bildhauer Antonio Rossellino, sondern beschrieb diesen auch als tugendhaften Menschen, der „seine Kunst mit solcher Anmut ausübte, daß er jedem, der ihn kannte, sehr viel mehr als ein Mensch zu sein schien und man ihn aufgrund seiner vorzüglichen Qualitäten, die sich mit seiner Kunst vereinten, fast wie einen Heiligen verehrte“.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup>Zur Vita Antonios und Bernardos VASARI 2012, S. 23-37 und 101-118.

<sup>37</sup>Zitiert nach ebd., S. 27.

## 2. Der künstlerische Werdegang

Während im vorhergehenden Kapitel anhand der erhaltenen Dokumente und wenigen zeitnahen Berichte die Lebensumstände Antonios und seiner Familie skizziert wurden, stehen in den beiden folgenden Abschnitten die überlieferten Werke im Vordergrund. Zunächst werden die noch im Rahmen der Werkstatt des älteren Bruders Bernardo entstandenen Skulpturen mit mutmaßlicher Beteiligung Antonios vorgestellt und anschließend die ab 1458 in der eigenen Werkstatt angefertigten Arbeiten.

### 2.1. 1449 bis 1458 – Lehrzeit und Anfangsjahre in Florenz

Wie bereits erwähnt, ist von der Lehrzeit Antonios so gut wie nichts bekannt. Ein erster dokumentarischer Nachweis einer bildhauerischen Tätigkeit sind die aus dem Jahr 1449 stammenden Zahlungsbelege für die Seraphimfriese am Gebälk des Mittelschiffes von San Lorenzo in Florenz. Zu dieser Zeit muss Antonio bereits etwa 22 Jahre alt gewesen sein und seine Lehrzeit abgeschlossen haben.<sup>1</sup> Am wahrscheinlichsten ist es, dass er seine Ausbildung bei seinem älteren Bruder Bernardo erhielt. Zum einen führte dieser bereits seit 1435 eine eigene Werkstatt in Florenz, zum anderen spricht die bis zu Bernardos Tod bestehende Zusammenarbeit mit Antonio für eine von Anfang an enge Beziehung beider Geschwister, die auch wirtschaftliche Vorteile mit sich brachte.<sup>2</sup> Ab den 1440er

---

<sup>1</sup>Siehe allgemein zu der Dauer einer Lehrzeit Kapitel II.3.1.

<sup>2</sup>Bernardo kam vermutlich schon zu Beginn der 1420er Jahre nach Florenz. Er war wahrscheinlich zunächst als Lehrling bei Brunelleschi, später vielleicht auch bei Donatello und Michelozzo beschäftigt. Siehe zu diesen Vermutungen MARKHAM SCHULZ 1977, S. 3f. Aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten vermutete Markham Schulz auch eine Tätigkeit in der Werkstatt Ghibertis, zeitlich könnte sich diese an den Weggang Donatellos nach Rom 1430 anschließen. Nach einem in Arezzo ausgeführten Auftrag mietete Bernardo zum 1. November 1435 eine eigene Werkstatt in der Via del Corso (später bekannt als Corso di Por S. Piero) in Florenz. Die erste dokumentarische Überlieferung dieser Werkstatt datiert zwar erst vom 11. Februar 1436 (nach heutiger Zeitrechnung, der damalige Florentiner Jahreswechsel erfolgte erst am 25. März), doch zahlte er am 1. Mai seine Miete für die letzten 6 Monate, womit seine Ankunft in dieser Werkstatt für den 1. November 1435 angenommen werden kann, vgl. ebd., S. 122, insbesondere Anm. 20. Zwischen 1436 und 1438 war Bernardo nachweislich für die Badia in Florenz tätig. In Dokumenten in den Archiven der Badia findet Bernardo unter den Bezeichnungen „Bernardo di Mateo in Porsanpiero“ (26. Mai 1436) oder später auch „Bernardo di Mateo scharpellatore a Portinari“ Erwähnung. Den Mietzahlungen für seine Werkstatt zufolge wohnte und arbeitete Bernardo bis zum Winter 1438 dort. Anschließend ist er dann wohl mit seiner Werkstatt in die Via del Proconsolo umgezogen, wo er bis zu seinem Tod 1464 ansässig war.

Jahren vermehrten sich die bildhauerischen Aufträge für Bernardo, und er konnte sich in Florenz etablieren.<sup>3</sup>

Die folgenden Abschnitte sollen die frühe Mitarbeit Antonios an den figürlichen Werken in der Werkstatt Bernardos belegen und dazu beitragen, seinen Stil von dem der anderen Werkstattmitglieder, insbesondere demjenigen Bernardos, zu scheiden.

### 2.1.1. Die Anfänge der Florentiner Werkstatt – Der Stil Bernardo Rossellino

Das bildhauerische Œuvre Bernardos wurde von Anne Markham Schulz in ihrer Monografie von 1977 umfassend erforscht.<sup>4</sup> Die dokumentarische Überlieferung zum Werkstattgeschehen ist allerdings recht dünn, dennoch lässt sich ein grobes Bild der frühen Jahre gewinnen.

Den ersten dokumentarisch belegten Auftrag erhielt Bernardo 1433 für ein Sakramentstabernakel für SS. Fiora e Lucilla in Arezzo. Anschließend war er bis 1435 vor allem für die architektonische und bildhauerische Gestaltung der bereits 1375/77 errichteten Fassade des Palazzo della Fraternità in Arezzo tätig.<sup>5</sup> Aufgrund der Bauzeit ist die Fassadengestaltung teilweise noch gotischem Formenvokabular verpflichtet, dies macht sich vor allem in den unteren Geschossen bemerkbar. Im oberen Bereich, in dem Bernardo freier agieren konnte, bemerkt man jedoch neuere Renaissance-Bauformen. Bernardo ließ sich sichtlich von den bedeutenden Florentiner Künstlern seiner Zeit, wie Ghiberti, Brunelleschi, Donatello und Michelozzo, beeinflussen. Durch die bestehenden Gegebenheiten eingeschränkt, verblieb er jedoch in einem dekorativen Stil. Während seines späteren Karriereverlaufs änderte sich dies.<sup>6</sup>

Der obere, figürlich ausgestaltete Teil der Fassade besteht aus einem spitzgiebeligen Lünettenfeld mit einer Darstellung der Schutzmantelmadonna, die das Christuskind auf dem Arm hält (Abb. 5). Zu beiden Seiten knien, zur Madonna aufblickend, die Heiligen Lorentinus und Pergentinus. Seitlich vom Lünettenfeld ist je eine Nische mit Rundbogenabschluss angebracht. Links von der Madonna befindet sich der hl. Gregorius, rechts von ihr der hl. Donatus.

Für die Figur der Muttergottes sind Zahlungen an Bernardo belegt.<sup>7</sup> Sie spielt dement-

---

Eine erste Erwähnung dieser Werkstatt stammt allerdings erst von 1452, siehe dazu MACK 1972, S. 62 und 79, Anm. 6.

<sup>3</sup>Vgl. MARKHAM SCHULZ 1977, S. 4.

<sup>4</sup>Markham Schulz gibt den bisher besten Überblick über die bildhauerischen Aufträge der Werkstatt, den Verlauf der Arbeiten und die möglichen Werkstattkonstellationen, ebd. Charles R. Mack widmete sich hingegen kurze Zeit später der Architektenkarriere Bernardos und konnte Markham Schulz' Studien mit einigen neu aufgefundenen Dokumenten ergänzen, MACK 1972.

<sup>5</sup>Vgl. hierzu vor allem MARKHAM SCHULZ 1977, S. 18-24, 89-92 und 122 sowie MACK 1972, S. 9-23.

<sup>6</sup>Vgl. ebd., S. 18-23. Aus den Dokumenten geht hervor, dass Bernardo der führende Meister und Bildhauer war, drei andere genannte Bildhauer dürften als Gehilfen tätig gewesen sein (Giovanni di Piero Ciero, Ciechino di Giagio und Giuliano di Nanni).

<sup>7</sup>Ebd., S. 12-14.

sprechend bei der Betrachtung seiner frühen Werke eine wichtige Rolle; Markham Schulz glaubte an ihr - sowie an weiteren Figuren der Fassade - allerdings auch die Hand des jüngeren Bruders Domenico zu erkennen.<sup>8</sup> Tatsächlich aber lassen sich die Figuren, insbesondere ihre Gesichter, wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes und der vielen Fehlstellen und Absplitterungen nur schwer stilistisch beurteilen. Festzuhalten bleibt zunächst, dass man es aufgrund der einheitlichen figürlichen Konzeption mit nur einem entwerfenden Künstler zu tun hat, der trotz einiger moderner Stilelemente - wie dem leichten Kontrapost - noch stark einem gotischen Formgefühl verhaftet ist. Die drei großen Standfiguren weisen aufgrund ihrer überlängten Formen noch Merkmale gotischer Skulpturen auf; doch die Gestaltung einzelner Körperpartien an unterschiedliche ausführende Hände zu vergeben, wie es Markham Schulz tat, scheint weder zwingend noch wahrscheinlich zu sein. Zwischen den einzelnen Figuren allerdings gibt es Unterschiede, am deutlichsten zu erkennen in den beiden mantelhaltenden Engeln.

An dieser Stelle soll exemplarisch die Madonna mit einigen späteren Werken Bernardos verglichen werden, da diese, wie die schriftliche Dokumentation ausweist, als - zumindest überwiegend - eigenhändiges Werk Bernardos in Anspruch genommen werden kann. Kennzeichnend für Bernardos frühen Stil sind klare, lineare Formen. Die Figur der Madonna ist recht unbewegt wiedergegeben, ihre Arme sind fast symmetrisch angewinkelt. Ihr Mantel wirkt steif und zeigt eine gerade, parallel angeordnete Faltenstruktur. Der Körper tritt kaum unter dem schweren Stoff hervor. Sie schaut mit ganz ruhigem, fast ausdruckslosem Gesicht geradeaus. Kennzeichnend für ihre physiognomische Gestaltung sind die großen fein geschwungenen Augen mit einer klaren Modellierung der Oberlider. Nase und Mund lassen sich aufgrund der Zerstörungen nicht mehr beurteilen. Der Haaransatz wird unter dem langen, symmetrisch zu beiden Seiten herabfallenden Kopftuch freigegeben. Die Haare sind leicht gewellt und liegen eng am Kopf an.

Das auf ihrem linken Arm sitzende Kind greift spielerisch in den Gewandstoff und sorgt für eine gewisse Lebendigkeit. Allerdings passen sich die Hände der Mutter nicht der Sitzhaltung des Kindes an, es entsteht keine körperliche Beziehung zwischen den beiden.

Als nächstes relevantes Beispiel für die bildhauerische Entwicklung Bernardos darf die Verkündigungsgruppe in Empoli (Auftrag von 1447) angeführt werden (Abb. 11).<sup>9</sup> Beide Figuren wirken leicht gedrungen und weisen einen blockhaften Charakter auf, der sich auch in dem deutlich an der Plinthe ausrichtenden Standmotiv zeigt. In dieser Hinsicht ähneln sich die Madonna in Arezzo und die Verkündigungsgruppe sehr. Ein wirklicher

---

<sup>8</sup>Markham Schulz folgte hierbei ihrer These, dass noch eine zweite ausführende Hand an den Skulpturen stilistisch nachweisbar sei. Dieser Stil finde sich in den darauffolgenden 20 Jahren noch häufiger in den Werken der Rossellino-Werkstatt wieder, was sie zu der Vermutung veranlasste, es müsse sich dabei um einen der Brüder handeln. Da Antonio und Tommaso 1435 noch zu jung waren, müsse es entweder Giovanni oder Domenico gewesen sein, MARKHAM SCHULZ 1977, S. 24. Siehe zu dem möglichen Œuvre der Brüder auch Kapitel II.3.4.

<sup>9</sup>Siehe zu einer Besprechung der Arbeiten für die Collegiata in Empoli ebd., S. 28-31 und 97-99. Laut Markham Schulz sind nur die Köpfe, sowohl Marias als auch Gabriels, von Bernardo ausgeführt worden. Die Körper hingegen, deren Proportionen nicht zu den Köpfen passten, stammten von Gehilfen.

Bezug zwischen Maria und dem Erzengel Gabriel entsteht in Empoli erst durch die Schrägstellung der Figuren. Hierdurch offenbart sich der blockhafte Charakter jedoch umso mehr.

Die Verkündigungsmaria steht in leichtem Kontrapost und hat die Arme angewinkelt; mit ihrer linken Hand hält sie ein Buch, welches sie eng an den Körper drückt. Die Armhaltung wirkt dabei seltsam verkrampft und unnatürlich. Gekleidet ist die Muttergottes in ein Untergewand mit darüberliegendem, über der Brust geknüpftem Mantel. Dieser ist sehr weit geschnitten, der herabfallende Stoff wird zusammengefasst und unter ihrem rechten Arm eingeklemmt. Die sich dabei bildenden langen Faltenstege verhüllen größtenteils den Körper. Wenig Körpergefühl weist auch der Engel auf, der mit über der Brust gekreuzten Armen in einer leichten Schreithaltung auf die Madonna zuzugehen scheint.

Die physiognomische Gestaltung beider Gesichter ist gleichermaßen schlicht, sie sind sehr rundlich und wirken unbewegt und starr. Die großen, etwas zu lang gezogenen mandelförmigen Augen weisen stark ausgeprägte Oberlider auf, deren oberer Abschluss tief in den Stein geritzt ist. Iris und Pupille sind ebenfalls bildhauerisch angegeben. Die sich nach unten leicht verbreiternde Nase ist gerade und ebenmäßig. Der Mund ist sehr schmal und weist leicht hochgezogene Mundwinkel auf. Das am Hinterkopf von der Kapuze des Mantels verdeckte gelockte Haar der Muttergottes ist ordentlich gescheitelt und fällt in dicken Strähnen seitlich herab. Die Ausführung ähnelt noch stark der Darstellung aus Arezzo. Das mit einem Kranz geschmückte Haar des Engels liegt in kleinen Locken eng am Kopf an, ohne einen natürlichen, lebendigen Schwung zu zeigen. Beiden Skulpturen fehlt es an einer feinen, detailreichen Modellierung und Ausarbeitung der Oberfläche. Ohne Zweifel sind sie von ein und demselben Bildhauer geschaffen worden. Die Parallelen zu der Madonna in Arezzo sowie die Bedeutung des Auftrags in Empoli lassen nur Bernardo als ausführenden Künstler zu.

Rundliche, ausdrucksarme Physiognomien zeigen auch die Puttendarstellungen des Portals der *Sala del Concistoro* im Palazzo Pubblico in Siena (Abb. 28, 29). Der Auftrag für dieses Portal erging 1446 an Bernardo.<sup>10</sup> Die beiden am Fries dargestellten Putti weisen große, weit aufgerissene Augen auf. Die Nasen sind breit und fleischig. Die Mundwinkel wurden jeweils sehr stark akzentuiert. Insgesamt sind die Gesichtsmarkmale stark eingeschnitten und sehr breit ausgearbeitet, wodurch ein voluminöser Eindruck entsteht. Die kurzen Haare sind in dicken Strähnen in die Stirn gekämmt. Dieses lässt sich auch später an den Putti am Grabmal Leonardo Brunis in Santa Croce, Florenz, beobachten. Warum Anne Markham Schulz diese Assistenten Bernardos zuschrieb (u.a. Desiderio da Settignano), die Putti des Portalfrieses aber als eigenhändige Arbeiten Bernardos vorstellte, ist nicht ganz nachvollziehbar. Bernardo zeichnete Gesichter üblicherweise nicht so fleischig, deshalb sind die Figuren am Portal in Siena vermutlich von Werkstattassistenten ausgeführt worden.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup>Siehe dazu ebd., S. 25-27 und 95-97 sowie MACK 1972, S. 83-92.

<sup>11</sup>Diese etwas naiv wirkende Gestaltungsweise stellt ein Charakteristikum der frühen Werkstatt Bernardos dar. Das spricht für einen länger in der Werkstatt beschäftigten Bildhauer, vielleicht einen

Das Grabmal des Florentiner Humanisten und Kanzlers Leonardo Bruni ist das wichtigste und bedeutendste bildhauerische Werk Bernardos (Abb. 7). Der Auftrag hierfür erging 1446 an ihn, 1451 wurde das Monument fertiggestellt. Aufgrund seiner Größe und der zügigen Fertigstellung ist anzunehmen, dass bei der Ausarbeitung der Figuren und architektonischen Elemente wiederum mehrere Mitarbeiter beteiligt waren.<sup>12</sup> Das Grabmal befindet sich im rechten Seitenschiff von Santa Croce gegenüber dem Grab Carlo Marsuppinis von Desiderio da Settignano, das etwa zehn Jahre später vollendet wurde (Abb. 8). Das Hauptgestaltungsmotiv ist eine aufgesockelte rundbogige Ädikula, die den Sarkophag und die Leichenbahre mit der Grabfigur umschließt. Das Lünettenfeld ist mit einem Tondo, der eine Darstellung der Madonna mit Kind im Relief zeigt, sowie flankierenden Engeln in Halbfigur geschmückt. Der Sockel, der Fries des Gebälks und der mehrfach profilierte Rahmen des halbrunden Bogens sind fein verziert. Bekrönt wird der Giebel durch ein großes, in einen Fruchtkranz eingeschlossenes Wappen, das von zwei stehenden und sich nach außen wendenden Putti gehalten wird. Markham Schulz unterschied innerhalb der figürlichen Teile des Grabmals unterschiedliche ausführende Hände.<sup>13</sup>

Von besonderer Bedeutung ist hier aufgrund der motivischen Übereinstimmung mit bekannten Werken Bernardos der hochplastisch ausgearbeitete Tondo mit einer stehenden halbfigurigen Madonna und einem Christuskind (Abb. 9). Der Tondo hat einen schlichten Rahmen mit innen und außen liegendem Wulst. Vor einem völlig planen Grund steht leicht nach links versetzt die Muttergottes, rechts neben ihr steht das Christuskind. Ihren rechten Arm hält sie rechtwinklig angehoben vor den Oberkörper und weist so auf Jesus. Mit ihrem linken Arm umfängt sie das Kind von hinten und greift stützend an seine Hüfte. Gekleidet ist Maria in ein eng gegürtetes Gewand und einen darüberliegenden Mantel. Dieser fällt gerade und schwer über die Schultern herab und liegt auf der Rahmung auf. Durch das Zusammenraffen des Stoffes, der mittels des rechten verschränkten Armes hochgehalten wird, bilden sich zu beiden Seiten weite Schlaufen. Die rechte läuft in nicht ganz geklärter Weise mit der hinter dem Kind geführten Mantelschlaufe zusammen und bildet dessen Standfläche. Der Stoff ist stellenweise sehr glatt gezogen und weist starre Falten und unmotivierter Schwünge auf. Die gleichen festen Faltenstrukturen hat das Kopftuch, welches auf den Schultern aufliegt. Das über der Stirn geraffte Tuch bedeckt den Haaransatz fast gänzlich. Sowohl die Wiedergabe der leicht gewellten Haare als auch des schweren Stoffes zeigen eine enge Verwandtschaft zu den Darstellungen in Arezzo und Empoli.

Das Gesicht ist wieder sehr ebenmäßig und ruhig gestaltet. Die breiten Augen weisen deutlich herausgearbeitete Oberlider auf, die von zaghaft angedeuteten Augenbrauen

---

der Brüder Domenico, Giovanni oder Tommaso, siehe dazu Kapitel II.3.4.

<sup>12</sup>Zu einer Besprechung des Grabmals siehe MARKHAM SCHULZ 1977, S. 32-51 und 99-104; OY-MARRA 1994, S. 79-88.

<sup>13</sup>Unter anderem soll Antonio an der Gestaltung der Liegefigur Leonardo Brunis beteiligt gewesen sein (Abb. 16), siehe zu den Zuschreibungsvorschlägen MARKHAM SCHULZ 1977, S. 42-51. Auch wenn die Attributionen Markham Schulz' teilweise nicht zutreffend erscheinen, so haben doch ohne Zweifel verschiedene Künstler und Werkstattmitarbeiter an der Ausführung der Figuren mitgewirkt. Zu den möglichen Beteiligungen der Geschwister Bernardos - außer Antonio - siehe auch Kapitel II.3.4.



überfangen werden. Des Weiteren hat die Madonna eine lange, schmale gerade Nase und einen leicht geöffneten kleinen Mund. Insgesamt ist das Gesicht jedoch feiner modelliert als bei den vorangegangenen Darstellungen. Im Vergleich mit Arezzo fällt das besonders deutlich ins Auge, doch liegt diesem Umstand auch das divergierende Material und die unterschiedliche Fernwirkung zugrunde.<sup>14</sup> Die Gesichter vereint eine glatt polierte und fast symmetrische Gestaltungsweise, wodurch eine sehr ruhige Ausstrahlung erzielt wird.<sup>15</sup>

Der aufrecht stehende Christusknabe greift mit seiner linken Hand an die ihn umarmende Hand der Mutter, die rechte ist im Segensgestus erhoben, wobei die ausgestreckten Finger die eigene Wange berühren. Er ist in ein sehr eng am Körper liegendes, ärmelloses Gewand gewickelt. Das Gesicht ähnelt den bisher besprochenen stark und weist ebenfalls eine füllige Ausgestaltung auf. Die schmalen Augen haben deutlich ausgearbeitete Ober- und Unterlider; die gerade Nase ist recht breit. Die kurzen Haare liegen eng am Kopf an und sind in die Stirn gekämmt.

Die Darstellung wirkt insgesamt recht steif und die Haltung erscheint eher unnatürlich, wozu nicht zuletzt das unzulängliche, durch den gekünstelt drapierten Mantel bedingte Standmotiv des Kindes beiträgt. Dieser starre blockartige Charakter, die fehlende Sicherheit bei den Standmotiven sowie die unmotivierten Faltenschwünge und der Stoffreichtum, der den Körper eher verhüllt als ihn hervorbildet, sind charakteristisch für die Figuren Bernardos.

\*\*\*

Bernardo war als Bildhauer wenig ausdrucksstark und innovativ. Seine Figuren weisen eine gewisse Schwere auf und bleiben dem Werkblock verhaftet, ihnen fehlen die Lebendigkeit und Natürlichkeit, die sich zunehmend im Florentiner Quattrocento entwickelten. Er vermochte es nicht, neue Errungenschaften, wie die Ponderation nach antikem Vorbild, schlüssig umzusetzen und seinen Skulpturen dadurch Körperlichkeit zu verleihen sowie sie in ein natürliches Bewegungskonzept einzubinden. Die Figuren werden im Wesentlichen durch das Gewand geprägt. Bemerkenswerter als sein figürliches Gestaltungsvermögen ist seine architektonische Begabung. Seine Tabernakel, Portale und insbesondere das Grabmal Leonardo Brunis waren sehr erfolgreich und wurden vorbildhaft für nachfolgende Werke. An bildhauerischem Vermögen ist ihm Antonio, wie sich zeigen wird, aber schon früh überlegen.

---

<sup>14</sup>Die Figuren in Arezzo sind auf Fernsicht und für eine Anbringung am Außenbau gearbeitet und bedürfen keiner so feinen Oberflächenbehandlung.

<sup>15</sup>Eine Zuschreibung des Madonnengesichtes am *Bruni-Grabmal* an Desiderio da Settignano, wie es Markham Schulz vorschlug, ist nicht nachvollziehbar, MARKHAM 1963, S. 44 und MARKHAM SCHULZ 1977, S. 47f. Ebenso abzulehnen ist auch die Zuschreibung Passavants an Antonio Rossellino, PASSAVANT 1969, S. 204, App. 7.

### 2.1.2. Die frühen Werke Antonio Rossellinos

Den frühen Stil Antonios richtig einzuordnen und Werke seiner Hand zu erkennen, ist nicht ganz unproblematisch, da eine dokumentarisch gesicherte Arbeit erst für 1449 überliefert ist und die Nennung seines Namens sich dabei allgemein auf die Fertigung von Friesen bezieht, ohne aber anzugeben, um welche es sich genau handelt. Zusammen mit seinem Bruder Tommaso erhielt Antonio Zahlungen für die Fertigung von insgesamt vier Seraphimfriesen (je zwei) in San Lorenzo, Florenz.<sup>16</sup> Diese aufgrund ihrer Anbringungshöhe leider schlecht erkennbaren Friese laufen jeweils um die gesamten Gebälkköpfe der Mittelschiffssäulen herum und weisen zentral angelegte Medaillons mit einer Darstellung des Lammes auf, die von geflügelten Seraphimköpfen umfangen werden.

Problemlos lassen sich unterschiedliche Stile bei der Gestaltung der einzelnen Friese ausmachen. Für eine Fertigung durch Antonio kommen aber lediglich die aus der frühen Bauphase San Lorenzos bis 1450 stammenden Gebälke in der Vierung und den ersten beiden Langhausjochen in Frage. Der übrige Teil des Langhauses entstand erst nach 1450.<sup>17</sup> Für den frühen Zeitraum bis 1450 ist lediglich die Beteiligung Tommasos und Antonios an der Gestaltung der Friese gesichert, da nur in diesen Fällen Belege erhalten sind, die die beiden als *intagliatore* ausweisen.<sup>18</sup>

Die fraglichen Friese sind allesamt von eher mittelmäßiger Qualität, die Gesichter sind mit späteren Figuren Antonios schwer in Einklang zu bringen. Sie wirken sehr rund und aufgequollen. Es ist nicht ganz auszuschließen, dass Antonio gar nicht an den Gesichtern, sondern lediglich an der Ausführung der weniger aussagekräftigen Darstellungen des Lammes in den Medaillons und vielleicht auch der Flügel beteiligt war.

Die ersten figürlichen Werke, die Antonio in der Werkstatt Bernardos bereits vor den Friesen ausgeführt haben könnte, sind Arbeiten am *Bruni-Grabmal*. Unter dem heterogenen Stilbestand der Darstellungen dieses Grabmals führt Markham Schulz den linken der beiden Genien am Sarkophag als ein Werk Antonios an.<sup>19</sup> Der von ihr vorgeschlagene Genius trägt wie sein Pendant die Platte mit der Grabinschrift. Die Sarkophagfläche diagonal teilend, schwebt er von der unteren äußeren Ecke im Bogen nach oben. Die Flügel sind exakt in die obere Ecke eingeschrieben, so dass das Bildfeld komplett ausgenutzt wird. Beide Engel sind in lange Gewänder gehüllt, die in der Taille gerafft erscheinen und einen Faltenüberhang bilden. Das Gesicht des linken zeigt große aufgerissene Augen, die mit deutlich akzentuierten Lidern überfangen sind. Die Nase ist breit, der volle Mund zu einem leichten Lächeln verzogen. Die Ausarbeitung ähnelt dem rechten Engel, den Markham Schulz Bernardo zuschrieb. Auch die Gewandbehandlung, die langen leicht statisch wirkenden Faltenschwünge und ihre leichte Parallelisierung, weisen auf densel-

<sup>16</sup>Siehe hierzu vor allem OZZÒLA 1927; GOTTSCHALK 1930, S. 21; PLANISCIG 1942, S. 18f.

<sup>17</sup>Siehe zu der Baugeschichte von San Lorenzo PAATZ/PAATZ 1941, S. 464-593; HERZNER 1974; VERDON 2007; zu dem Mittelschiff und seiner Säulen insbesondere auch QUINTERIO 2001-2002 und MOROLLI 2007, S. 94-104.

<sup>18</sup>Im Gegensatz dazu werden die ausführenden Steinmetze der Kapitelle in den Dokumenten als *scalpellatori* bezeichnet, vgl. OZZÒLA 1927, S. 232.

<sup>19</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, Bildlegenden zu Abb. 61 und 62.

ben Bildhauer hin, ebenso die fleischige Gestaltung der Gliedmaßen, vor allem der Füße. Von gleicher Hand scheinen auch die Flügel zu sein, die in ihrem Aufbau und der Art der Federgestaltung identisch sind. Als ausführender Bildhauer beider Engel ist daher Bernardo, nicht Antonio, wahrscheinlicher.

Lohnenswerter erscheint hingegen ein Blick auf den linken Engel der Lünette (Abb. 6). Dieser ist dem rechten sehr ähnlich, weist aber im Detail eine unterschiedliche Ausführung auf. So ist er viel feiner ausgearbeitet. Die Augen sind schmaler und mandelförmiger. Die Lider sind zaghaft plastisch modelliert, anstatt schemenhaft eingeritzt. Der Mund weist eine spitz zulaufende Oberlippe und eine im seitlichen Bereich ausgeprägte Unterlippe auf - Merkmale, die charakteristisch für das bekannte spätere Werk Antonios sind. Beim rechten Engel hingegen sind die Lippen breiter, die Unterlippe spitzer und voluminöser. Besonders auffällig ist zudem die unterschiedliche Ausarbeitung des Körpervolumens beider Engel. Der rechte wird besser aus der Fläche herausgearbeitet, die Figur stärker hinterschnitten und das Gewand mit einem lebendigeren Faltenwurf dargestellt. Diese Gestaltungsweise und die bewegtere Darstellung sprechen für unterschiedliche Bildhauer. Der linke Engel weist Stilelemente auf, die Antonio später verwendete, dieser Engel könnte also ein frühes Werk des Künstlers sein. An keiner weiteren Figur des Grabmals lässt sich diese Hand nachweisen.<sup>20</sup>

Die hohe Qualität des Engels bestärkt die Zweifel, ob überhaupt Puttenköpfe an den Friesen in San Lorenzo eigenhändig von Antonio ausgeführt wurden oder ob er nur am Entwurf bzw. der Ausführung der Medaillons beteiligt war, während die Arbeit an den Köpfen seinen älteren Brüdern oblag.

Zwischen dem 11. Februar und dem 24. April 1450 erhielt Bernardo Zahlungen für ein Sakramentstabernakel für Santa Maria Nuova in Florenz.<sup>21</sup> Ob Antonio an den Engelsfiguren des Tabernakels mitgearbeitet hat, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen (Abb. 13, 14). Eine Beteiligung an den rundlichen, fülligen Gesichtern ist auszuschließen, jedoch fällt an dem rechten vorderen Engel eine etwas feiner strukturierte Gewandbehandlung auf. Dieser Stil passt zu Antonio, der in seinem Werk zu einer stärker körperbetonenden Gewandbehandlung gelangte als all seine Brüder. Trotz des offensichtlich höheren Formverständnisses beim rechten Engel bemerkt man, dass dem Bildhauer noch die Erfahrung und das Können fehlten, die Formen und Falten fließend ineinander übergehen zu lassen, um eine natürliche Darstellung zu erzielen.<sup>22</sup>

Zwischen 1443 und 1451 führten Bernardo und Antonio Arbeiten im Dormitorium in San Miniato al Monte aus. An Bernardo gingen zwischen 1443 und 1450 Zahlungen;

---

<sup>20</sup>Zu einem Überblick über die bisher in der Forschung vorgebrachten Vorschläge zu weiteren Zuschreibungen der Grabmalsfiguren an Antonio ebd., S. 103.

<sup>21</sup>Siehe zu dem Tabernakel ebd., S. 52-58 und 104-107. Ursprünglich in einer Kapelle des Frauentraktes des Hospitals angebracht, befindet es sich heute in Sant'Egidio in Florenz. Zu der später stark überarbeiteten oder komplett erneuerten Konsole siehe auch MACK 1972, S. 100-110. Ein weiteres Sakramentstabernakel Bernardos für die Badia in Florenz ist heute nur noch in Fragmenten erhalten, ebd., S. 43 und MARKHAM SCHULZ 1977, S. 93-95.

<sup>22</sup>Markham Schulz bemerkte ebenfalls den gestalterischen Unterschied der beiden Engel und kam zu der Überzeugung, der rechte Engel müsse von Desiderio da Settignano sein, ebd., S. 54-58 und 104-107.

Antonio wird erstmals 1451 separat in den Belegen genannt.<sup>23</sup> Da es sich aber um einen nichtfigürlichen Auftrag handelt, lässt sich daraus kein Erkenntnisgewinn hinsichtlich Antonios frühem Stil ziehen. Aber zumindest belegen die Zahlungen für dieses Jahr ein Beschäftigungsverhältnis bei Bernardo.

Kurze Zeit später erhielt Bernardos Werkstatt den Auftrag für das Grabmal der Beata Villana in Santa Maria Novella in Florenz (Abb. 15).<sup>24</sup> Es ist die letzte skulpturale Arbeit, die die Werkstatt noch in Anwesenheit Bernardos ausführen konnte, spätestens im Dezember 1451 verließ dieser bekanntlich Florenz und ging nach Rom. Es handelt sich um ein Wandgrabmal, mit der Liegefigur der Beata auf einem schlichten Sarkophag. Ein großer baldachinartig aufgehängter Vorhang hinterfängt den Aufbau. Zu beiden Seiten wird dieser von einem Engel auseinandergezogen, um den Blick auf den Sarkophag freizugeben. Zwischen sich rollen die Engel ein Schriftband aus, auf dem folgende Inschrift zu lesen ist: OSSA. VILLANE. MVLIERIS. SANCTISSIME. IN. HOC. CELEBRIT. TVMVLO. REQUIESCUNT. Darüber, direkt zwischen den beiden Vorhangbahnen, sind die Hände Gottvaters zu sehen, die eine Krone halten.

An den Figuren des Grabmals, der Liegefigur der Beata Villana sowie den Engeln könnte Antonio bei der Ausführung des linken Engels (mit Ausnahme des Gesichtes) beteiligt gewesen sein. Die Gewandausführung ist differenzierter und körperbetonender als beim rechten Engel; zudem unterscheidet er sich durch das schlüssigere Haltungsmotiv und die Drehbewegung des Körpers. Insgesamt sind die Figuren jedoch recht grob gearbeitet, sie lösen sich kaum von der Fläche.<sup>25</sup> Die Liegefigur weist dagegen einen sehr viel feineren Stil auf, der dünne, über den Körper gezogene Stoff ist nicht vergleichbar mit der Schwere des Gewandes der Engel. Dieser Stil taucht zum ersten Mal in der Werkstatt Bernardos auf und könnte sich durch eine Mitarbeit Desiderios da Settignano erklären lassen.<sup>26</sup> Grundsätzlich könnte es eine Arbeitsteilung innerhalb der Werkstatt

<sup>23</sup>SAALMAN 1964, S. 559; MARKHAM SCHULZ 1977, S. 123f.

<sup>24</sup>Der am 12. Juli ergangene Auftrag wurde bis zum Ende des Jahres ausgeführt. Weitere Pläne für ein zugehöriges Tabernakel aus dem Januar 1452 kamen nie zur Ausführung, vgl. ebd., S. 59-63 und 107-111.

<sup>25</sup>Die Physiognomien beider Engel weisen ebenfalls Unterschiede auf. Die Gesichter sind recht füllig und weich gezeichnet, doch hat das rechte gegenüber dem linken sehr dominante Wangen; der Schnitt der abstehenden Haare und die Zeichnung der Augen weisen Parallelen zum rechten Engel des Lünettenfeldes des *Bruni-Grabmals* auf (Abb. 6), siehe zu dessen Zuschreibung Kapitel II.3.4. Der Kopf des linken Engels hingegen weist Parallelen zu der Verkündigungsgruppe in Empoli auf (Abb. 11), die Ausarbeitung könnte von Bernardo selbst stammen. Dass Gesichter, Körper, und Gewänder von unterschiedlichen Bildhauern gearbeitet wurden, entspricht durchaus der Werkstattpraxis im Quattrocento, bei der die bedeutendsten Partien einer Figur - Gesichter und Hände - am Schluss durch den Werkstattleiter oder höher gestellte Assistenten ausgeführt wurden. Für Benedetto da Maiano belegte Carl diese Praxis anhand der für Neapel gefertigten Musikanten (heute im Bargello, Florenz): „Bei allen Figuren sind die Gewänder vollendet, die Gesichter dagegen - bis auf eines - lediglich abbozziert. Eine derartige arbeitsteilige Organisation, die die Aufgaben nach dem Ausbildungsstand und dem Können der einzelnen Mitglieder verteilte, ist für jede Werkstatt vorauszusetzen. Sie war aus arbeitsökonomischen Gründen nötig, sollten umfangreiche Aufträge bewältigt werden.“ CARL 2006, Bd. 1, S. 387.

<sup>26</sup>Zu der Frage der Zuschreibung der aufgebahrten Liegefigur an Desiderio da Settignano sowie seiner möglichen Mitarbeit in der Werkstatt Bernardos siehe das folgende Kapitel II.2.1.3.

gegeben haben, die pro Figur einen Bildhauer vorsieht, wobei Details, wie die Gesichter, teilweise in der Hand anderer, vermutlich erfahrenerer Mitarbeiter gelegen haben. Dies würde gut zu dem kurzen Entstehungszeitraum des Grabmals passen.

Antonio wurde nach dem Weggang Bernardos vermutlich der Werkstattleiter für die Aufträge in Florenz. Seit seiner Immatrikulation in die *Arte dei Maestri di Pietra e Legname* am 1. Mai 1451 war es ihm gestattet, Aufträge in eigener Verantwortung zu übernehmen. Dass er 1453 zur Begutachtung der Kanzel Buggianos in Santa Maria Novella gerufen wurde, belegt sein hohes Ansehen in dieser Zeit und seine exponierte Stellung gegenüber seinen übrigen, vermutlich in Florenz gebliebenen Geschwistern. Erst 1458 füllte Antonio eine eigene Steuererklärung aus, die seine von Bernardo unabhängige Tätigkeit belegt. Bis dahin scheint es wegen der temporären Führung der Werkstatt keine Notwendigkeit für ihn gegeben zu haben, sich auch formal selbständig zu machen und einen eigenen Betrieb zu führen. Seine eigentliche Lehrzeit beendete Antonio also spätestens mit der provisorischen Übernahme der Werkstatt Bernardos ab 1452.<sup>27</sup>

Das erste durch eine Signatur für Antonio gesicherte Werk, die Büste des Florentiner Arztes Giovanni Chellini, stammt von 1456 (Abb. 22).<sup>28</sup> Das Gesicht des alten Mannes ist gekennzeichnet durch die detaillierte Ausarbeitung der Gesichtszüge - bis hin zu der Wiedergabe von Äderchen auf der Stirn. Antonio gelang ein sehr naturalistisches Bildnis des 1462 im Alter von über 80 Jahren verstorbenen Arztes. Aufgrund dieser Darstellungsweise lässt sich annehmen, dass das Gesicht nach einer Maske, die man dem noch lebenden Chellini abnahm, gearbeitet wurde.<sup>29</sup>

Die frühe Arbeitsweise Antonios und eine eigene künstlerische Ausdruckskraft zeigen sich deutlicher am zwischen 1455 und 1458 entstandenen Grabmal des Orlando de' Medici in SS. Annunziata in Florenz (Abb. 18).<sup>30</sup> Der architektonische Rahmenaufbau des Grabmals ist sehr schlicht. Über einem aus kannelierten Pilastern gebildeten Sockel ist in einem großen halbrunden, von einer Girlande gerahmten Lünettenfeld der auf Kugeln positionierte Sarkophag des Toten aufgestellt. Den Deckel schmückt das Wappen der Medici mit seitlich abgehenden Girlanden und Bändern. An der Längsseite sind zwei sich gegenüber sitzende Putti zu sehen, die eine Inschrifttafel halten.

Den Reiz des Grabmals macht vor allem der Sarkophag mit den ornamentalen und

---

<sup>27</sup>Eine Mitarbeit Antonio Rossellinos Mitte der 1450er Jahre an dem Puttenfries der Pazzi-Kapelle in Florenz, wie sie einst Luisa Becherucci (BECHERUCCI 1932), Margrit Lisner (LISNER 1958, S. 60f.) und zuletzt Francesca Petrucci (FLORENZ 1980, S. 24) nicht ausschlossen, lässt sich nicht belegen und scheint aus stilistischen Gründen auch unwahrscheinlich. Zu der sehr umstrittenen Zuschreibung des Lavamanos in San Lorenzo, Florenz, an Antonio Rossellino siehe die Ausführungen in Kapitel II.3.5.

<sup>28</sup>Büste des Giovanni di Antonio Chellini da San Miniato, Marmor, Victoria & Albert Museum, London (Inv.-Nr. 7671-1861), Inschrift: MAGISTER IOHANES MAGISTRI· ANTONII DE SANCTO MINIATE DOCTOR ARTIUM ET MEDICINE· M<sup>o</sup>CCCCCLVI, und in der Mitte: OPUS ANTONII, siehe hierzu LONDON 1964, Bd. 1, S. 124-126, Nr. 103.

<sup>29</sup>Planiscig sprach sich gegen die Verwendung einer Maske aus, PLANISCIG 1942, S. 25; siehe dazu auch LONDON 1964, Bd. 1, S. 125.

<sup>30</sup>Siehe zu dem Grabmal die Ausführungen bei MARKHAM SCHULZ 1977, S. 64-68 und 112-114 sowie insbesondere zu seiner architektonischen Gestaltung MACK 1972, S. 215-221.

figürlichen Darstellungen aus. Das Sitzmotiv der mit überkreuzten Beinen wiedergegebenen Putti ist kompliziert; zugleich vermittelt es durch die Sicht auf die Fußsohle des unterschlagenen Beines ein hohes Maß an räumlichem und körperlichem Verständnis. Die Putti sitzen vor dem auf der Längsseite angebrachten Rahmenmotiv, wodurch sie dominanter wirken und einen stärkeren Bezug zum Betrachter aufbauen. Man denke im Vergleich nur an die sich genau in die Rechteckform einpassenden fliegenden Engel am Sarkophag des *Bruni-Grabmals*. Die Konzeption der Engel in der SS. Annunziata stammt sicherlich von Antonio und nicht von Bernardo, der lediglich für die Architektur verantwortlich gewesen sein dürfte.

In der Ausführung selbst lässt sich Antonios persönlicher Stil am rechten Engel ausmachen (Abb. 21).<sup>31</sup> Dieser erinnert deutlich an spätere Figuren seiner Hand, wie beispielsweise den die Bahre tragenden Putti am Grabmal des Kardinals von Portugal. Der Putto in der SS. Annunziata hat große mandelförmige Augen, eine kleine Stupsnase sowie schmale, zugespitzte Lippen. Die eng am Kopf liegenden Haare sind in dicken Strähnen nach vorne gekämmt. All dies sind Elemente, die immer wieder im Œuvre Antonios auffallen. Der Kopf zeigt also nicht die breiten, rundlichen Formen, die Bernardo bevorzugte. Er wirkt präziser gearbeitet, die Formen sind nicht nur grob in den Stein geritzt, sondern die physiognomischen Details werden aus dem Material heraus modelliert, wodurch das Gesicht an Natürlichkeit gewinnt.

Der linke Putto unterscheidet sich hingegen in der stilistischen Ausführung von dem rechten (Abb. 20). Das Gesicht ist gröber gearbeitet. Besonders auffällig ist die dicke Unterlippe, die so bei Antonio niemals auftritt, wohl aber beim rechten Engel des Lünettenfeldes des *Bruni-Grabmals*, welcher von dem Bruder Domenico gestaltet worden sein könnte.<sup>32</sup>

Bernardos Werkstatt war des Weiteren für die Ausführung des Grabmals des 1457 verstorbenen Neri Capponi in Santo Spirito, Florenz, verantwortlich (Abb. 24).<sup>33</sup> Es zeigt über einer Sockelzone mit Inschrifttafel einen schlichten Sarkophag, der an der dem Betrachter zugekehrten Längsseite mit zwei fliegenden Putten dekoriert ist, die zwischen sich ein Medaillon mit einem Porträt des Verstorbenen im Profil halten. Auf dem Deckel befindet sich im Zentrum das von einem Kranz umrahmte Wappen der Capponi; seitlich sind Girlanden und wehende Bänder dargestellt.

Die Gestaltung ist dem des Grabmals Orlando de' Medici sehr ähnlich. Die Inschrift-

---

<sup>31</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 67.

<sup>32</sup>Siehe hierzu die Besprechung Domenicos in Kapitel II.3.4.1.

<sup>33</sup>Es sind keine entsprechenden Dokumente überliefert, jedoch spricht der Stil für die Werkstatt Bernardo Rossellino. Das am Sarkophag dargestellte Porträt des alten Mannes lässt es wahrscheinlich erscheinen, dass das Grabmal kurz nach dessen Tod entstand. Erst 1459 wurde die Kapelle in Santo Spirito von dem Sohn Neris, Gino, erworben - die Aufstellung des Grabmals erfolgte also erst danach. Fortdauernde Bauarbeiten an der Kirche selbst lassen sogar eine weit spätere Aufstellung in den 1480er Jahren wahrscheinlich erscheinen. 1488 wurde die vordere Wand der Nischenkapelle herausgebrochen, um den Blick auf den sich dahinter befindenden Sarkophag freizugeben. Da dieser dadurch nur teilweise sichtbar ist, entspricht diese Aufstellung wohl nicht der ursprünglichen Intention. Tatsächlich musste der Sarkophag an der rechten Seite behauen werden, um überhaupt in die Nische zu passen, vgl. ebd., S. 69-74 und 114-117.

tafel hat hier zugunsten des Porträt-Medaillons am Sockel Platz gefunden, ihre kreuzartige Form entspricht der des Grabmals in der SS. Annunziata. Bei der Darstellung der Putti wurde wieder auf die viel ältere Gestaltungsweise mit fliegenden Figuren zurückgegriffen.<sup>34</sup> Die Einführung des Porträt-Medaillons ist hingegen neu in der Florentiner Renaissance-Kunst. Die Idee scheint auf römische Sarkophage zurückzugehen - diese zeigen allerdings Porträts in frontaler Darstellung.<sup>35</sup> Die Inspiration hierzu dürfte von Bernardo selbst stammen.

Die Ausführung der Putti offenbart allerdings, dass hier nicht Antonio, sondern weniger begabte Bildhauer der Werkstatt involviert waren. Die Engelsfiguren passen sich wieder recht genau in das vorhandene Rahmenfeld ein, es existiert lediglich eine zaghafte Überschneidung im Bereich der Flügel oder des Medaillons selbst. Die plumpen Körper und ausdrucksschwachen, fülligen Gesichter stammen weder von Bernardo noch von Antonio. Dessen Hand lässt sich ausschließlich am Porträt erkennen. Die präzise Ausführung spricht für einen begabten Bildhauer mit Gespür für Details. Zusätzlich weist die Darstellung des alten Capponi Ähnlichkeiten zur Büste des Giovanni Chellini auf (Abb. 22).<sup>36</sup>

In die Mitte der 1450er Jahre fällt die Entstehung des Rahmens für die Südtür des Florentiner Baptisteriums durch Vittorio Ghiberti (1418/19 - 1496), an dessen Ausführung Arnold Victor Coonin eine Beteiligung sowohl Antonios als auch Bernardos vermutete.<sup>37</sup> Coonin stützte seine Argumentation auf den *Codice Anonimo Magliabechiano*, der einige Künstler aufzählt, die zum Zeitpunkt des Ablebens Lorenzos dessen noch nicht vollendete Werke - darunter auch die Südtür - fertigstellten. Unter diesen Künstlern befinden sich Filippo Brunelleschi, Donatello, Luca della Robbia sowie Bernardo und Antonio Rossellino. Der Rahmen war laut Dokumenten 1458 fertig zum Gießen, die potenzielle Mitarbeit dürfte unmittelbar davor stattgefunden haben. Coonin vermutete, dass Bernardo auch der Entwerfer der Rahmenkomposition selbst sein könnte. Mit stilistischen Vergleichen versuchte er des Weiteren die Mitarbeit der Rossellino-Werkstatt zu belegen; jedoch vermögen seine Argumente nicht zu überzeugen. Die Vergleiche der Köpfe mit Figuren am Grabmal der Beata Villana oder dem Erzengel Gabriel in Empoli sind nicht sehr aufschlussreich. Besonders erschwerend kommt hinzu, dass es sich beim

---

<sup>34</sup>Dieses gängige Motiv findet sich beispielsweise bereits am *Strozzi-Grabmal* in Santa Maria Novella von 1418, dem Tabernakel Donatellos für den hl. Ludwig von Toulouse an Or San Michele, um 1425, oder auch dem Portal am Palazzo Pubblico in Siena von Bernardo Rossellino.

<sup>35</sup>Vgl. ebd., S. 71f.

<sup>36</sup>Vgl. dazu PLANISCIG 1942, S. 26 und MARKHAM SCHULZ 1977, S. 72. Gottschalk war der Auffassung, Antonio habe an dem Grabmal nicht mitgewirkt, das Medaillon stamme aus der Hand Bernardos, GOTTSCHALK 1930, S. 11. Er schloss sich damit der Meinung Weinbergers und Middeldorfs an, WEINBERGER/MIDDELDORF 1928, S. 93.

<sup>37</sup>COONIN 2009. Der Auftrag für die Fertigung des Rahmens erging im Februar 1453 an die Werkstatt Lorenzo Ghibertis und dessen Sohn Vittorio. 1463 - acht Jahre nach Lorenzos Tod - wurde der Rahmen vollendet und versetzt. In seiner Ausführung unterscheidet er sich von den vorhergehenden Rahmungen der Ost- und Nordtür, weshalb von einem hauptsächlich durch Vittorio entstandenen Werk ausgegangen wird, siehe zur Auftragsgeschichte dieses Rahmens BLOCH 2009. Das Œuvre Vittorios ist sehr schwierig zu beurteilen, es existiert kein gesichertes Werk, dessen Stilistik einen sicheren Aufschluss über den künstlerischen Charakter geben könnte.

Rahmen um Kleinplastik aus Bronze handelt. Die Rossellino-Brüder scheinen sich auf die Marmorbearbeitung spezialisiert zu haben und es ist nicht überliefert, dass sie Modelle für den Bronzeguss fertigten. Es erscheint zudem unwahrscheinlich, dass sie sich in einer Phase, in der sie sehr erfolgreich waren und Antonio das Potenzial hatte, sich selbstständig machen zu können, einem verhältnismäßig kleinen Auftrag zuwandten.

Auch Coonins weitere Versuche, Antonio aufgrund eines Vergleichs mit Figuren des Tondos in San Miniato al Monte die Fertigung der drei Köpfe am Architrav des Südtürrahmens zuzuschreiben, sind nicht überzeugend.<sup>38</sup> Aus stilistischer Sicht lässt sich eine Mitwirkung der Brüder Rossellino an den Rahmungen nicht verifizieren; die Erwähnung ihrer Namen im *Codice Anonimo Magliabechiano* scheint entweder ein Irrtum zu sein oder sich auf andere Werke der Werkstatt Ghibertis zu beziehen.

Das letzte in diesem Zeitraum für die Rossellino-Werkstatt in Anspruch genommene Werk, an dem eine Mitarbeit Antonios in Frage käme, ist das Grabmal des Beato Marcolino in Forlì, welches laut der am Deckel angebrachten Inschrift 1458 vollendet wurde<sup>39</sup>: BEATO. MARCOLINO. S./ NICOLAVS. DE. ASTIS. RACAN./ EPS. FACIVNDVM. CVRAVIT./ M. CCCC°. L. VIII°.

Es handelt sich um einen großen Sarkophag mit einer zart reliefierten architektonischen Gliederung (Abb. 25). An den Längsseiten sind je vier Nischen, an den Breitseiten ist je eine Nische zu sehen; sie werden durch Pilaster voneinander getrennt. In den mit Muschelkalotten verzierten Nischen befinden sich auf der einen Seite stehende Heiligenfiguren (Thomas, Dominikus, Beato Marcolino, Petrus Martyr, Abb. 27) und auf der gegenüberliegenden Personifikationen von Tugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung, Weisheit). Auf den schmalen Seiten sind Personifikationen der Gerechtigkeit und Mäßigung (Abb. 26) dargestellt. Die Freiflächen sind mit einem Quadermauerwerk verziert. Über der anschließenden Gebälkzone befindet sich der trapezförmige Deckel mit einer freistehenden, unterlebensgroßen Verkündigungsgruppe. Auf der einen Längsseite des Deckels befinden sich zwei seitlich heranfliegende Engel, die das Schriftband mit der genannten Inschrift entrollen (Abb. 30, 31). Auf der gegenüberliegenden Seite sind zwei fliegende Putti dargestellt, die das Wappen der Dall'Aste halten (Abb. 32, 33).

Die Zuschreibung beruht einzig auf dem stilkritischen Urteil; schriftliche Dokumente, die die Werkstatt in Beziehung zu dem Werk setzen würden, existieren nicht.<sup>40</sup> An

<sup>38</sup>COONIN 2009, S. 44. Die Liste der mitwirkenden Bildhauer erweiterte Coonin außerdem um Antonio und Piero del Pollaiuolo, Andrea del Verrocchio, Desiderio da Settignano und Maso Finiguerra. Siehe zu einer Mitarbeit Desiderios in der Werkstatt Vittorios auch ebd., S. 46.

<sup>39</sup>Marmor, 57 x 220 x 72 cm, Pinacoteca Civica di Forlì. Das Grabmal wurde von dem Bischof Nicolò dall'Aste für den bereits 1397 verstorbenen Marcolino Amanni da Forlì in Auftrag gegeben. Seit 1867 befindet sich das Grabmal in der Pinacoteca, davor war es in der Kirche S. Jacopo (heute S. Domenico).

<sup>40</sup>Mazzatini schlug zuerst Antonio Rossellino als ausführenden Künstler vor, MAZZATINI 1895. Gottschalk besprach das Grabmal und die Figuren ausführlich und kam zu dem Schluss, dass der architektonische Entwurf von Bernardo stammen müsse. Ihm seien auch die meisten Nischenfiguren zuzuschreiben, die am schlechtesten ausgeführten Mönchsfiguren hingegen seien von anderen Werkstattmitarbeitern. Von Antonio stamme lediglich die Verkündigungsgruppe und der Entwurf für die Engel am Deckel, GOTTSCHALK 1930, S. 34-36. Planiscig gestand ebenfalls höchstens dieser



keiner der Figuren lässt sich der feine, zarte Stil Antonios ausmachen. Die Figuren sind durchweg recht spröde und leblos wiedergegeben. Ihre Körper verschwinden häufig hinter weiten, undifferenziert gestalteten Gewändern, deren Falten zumeist sehr schematisch gestaltet sind. Die oftmals breiten, fleischigen Physiognomien entsprechen in keinem Fall seinem Stil. Gottschalk vermisste in der weichlichen Ausführung der Gesichter den „schönen Ausdruck“, um den Antonio so sehr bemüht gewesen sei.<sup>41</sup>

Diese stilistische Divergenz zeigt sich nicht nur bei den Reliefs, sondern auch bei der freistehenden Verkündigungsgruppe, die in ihrer Konzeption an diejenige Bernardos in Empoli erinnert (Abb. 11). Beide Figuren sind noch sehr ihrem Werkblock verhaftet. Das Gewand Marias staut sich am Boden ungünstig auf und verhüllt ihren Körper. Ansprechender ist dagegen die Gestaltung des Erzengels Gabriel, der sich in einer leichten Schrittbewegung auf Maria zu bewegt und dessen Gewand locker seine Beine umspielt. Jedoch lassen die vor der Brust gekreuzten Arme und die eng anliegenden Flügel wieder an den Werkblock denken, dessen imaginäre Umrisslinie nicht überschritten wird. Die Konzeption dieses Figurenpaares sowie der Reliefdarstellungen könnte auf Antonio zurückgehen. Dafür sprechen neben der Variationsbreite bei den Darstellungen der Tugenden auch die heranfliegenden Engel am Deckel, die der Darstellung in der Lünette des Grabmals in San Miniato al Monte in Florenz gleichen, welches Antonio nach 1461 gestaltete (Abb. 48). An der Ausführung aber war er wohl nicht beteiligt, dafür sind alle Figuren zu unpräzise und grob gearbeitet.<sup>42</sup> Der Entwurf des architektonischen Grundaufbaus stammt wohl von Bernardo; die Arbeiten selbst scheinen von Werkstattmitgliedern, insbesondere den Geschwistern Domenico, Tommaso und Giovanni gefertigt worden zu sein.<sup>43</sup>

\*\*\*

Anhand dieser Aufzählung potenzieller Werke Antonios, die in der Werkstatt Bernardos entstanden sind, lässt sich seine Mitarbeit in den 1450er Jahren gut nachweisen. Er hat schon früh eine eigene Handschrift entwickelt, die sich bereits deutlich von derjenigen Bernardos unterscheidet, sich aber dennoch gut in den Stil der Werkstatt einfügt.

---

Verkündigungsgruppe eine Fertigung durch Antonio zu, fügte aber einschränkend hinzu, dass, verglichen mit den für ihn gesicherten Figuren des Grabmals des Kardinals von Portugal, die Gruppe so andersartig erscheine, „daß man kaum eine Vorstufe darin erblicken kann“, PLANISCIG 1942, S. 22 und 51. Siehe für eine Besprechung des Grabmals und seiner Forschungsgeschichte auch FORLÌ 1980.

<sup>41</sup>GOTTSCHALK 1930, S. 35.

<sup>42</sup>Petrucci nahm hingegen an, dass Antonio einige Figuren des Grabmals auch selbst ausgeführt haben könnte, nämlich die Verkündigungsgruppe, die Engel am Sarkophag sowie die Figuren der Temperantia und der Justitia. Die weiteren Figuren sollen ihr zufolge von seinem Bruder Giovanni stammen, FLORENZ 1980, S. 24. Insbesondere die Parallelen zum Grabmal des Kardinals von Portugal offenbaren die hohe Entwurfsqualität der bekleideten Engel am Sarkophag in Forlì und ihren „modernen“ Charakter (vgl. dazu auch ebd., S. 25), wenn auch eine eigenhändige Ausführung durch Antonio unwahrscheinlich erscheint.

<sup>43</sup>Zur Architektur siehe MACK 1972, S. 222-225. Zu einer Besprechung der Zuschreibungen der figürlichen Arbeiten siehe Kapitel II.3.1.

Die angeführten Arbeiten Antonios vereint vor allem die hohe und feine Qualität der Ausführung, die sie zugleich von den übrigen trennt. Die Figuren erscheinen lebendiger und leichter, die Gewänder modellieren den Körper stärker, anstatt ihn zu verhüllen. Durch leichte Hinterschneidungen und Rundungen gewinnen die Körper an Volumen und bleiben nicht so stark der Fläche verhaftet. Vor allem in der Ausarbeitung der Oberflächen unterscheidet sich der junge Antonio bereits durch seine differenzierende Gestaltungsweise und eine feinere Modellierung von seinen Geschwistern. Dennoch erkennt man in seiner Herangehensweise und in der Art der Steinbearbeitung die Herkunft aus der Werkstatt Bernardos.

Diese Beobachtungen verraten einen begabten Bildhauer, der sich sichtbar aus dem Formenvokabular der Werkstatt Bernardos bediente und sich dessen Entwürfen unterordnete, jedoch ein Ausdrucksvermögen besitzt, das den anderen Künstlern fremd ist. Bernardo ist zumeist stärker an der Gesamtkomposition, dem Aufbau und vor allem den architektonischen Elementen seiner Werke interessiert. Antonio hingegen scheint bereits früh ein größeres Interesse an der Figur und ihrer individuellen Darstellungsweise entwickelt zu haben. Die Inspiration dazu muss er aus dem Florentiner Umfeld gewonnen haben. Bei Bernardo konnte er die Technik der Steinbearbeitung erlernen und sich in einer großen Werkstatt mit vielen Aufträgen üben; seine Ausdruckskraft und künstlerische Reife ist aber das Ergebnis seiner Fähigkeit, auch äußere Einflüsse aufzunehmen und umzusetzen.<sup>44</sup> Wichtige Quellen hierfür könnten neben der bloßen Anschauung der zeitgenössischen Florentiner Kunst der Austausch mit überdurchschnittlich begabten Werkstattmitarbeitern oder Schülern Bernardos gewesen sein. In dieser Fähigkeit, auf sein Umfeld zu reagieren und sich neue Techniken anzueignen, unterschied sich Antonio von all seinen Geschwistern, die dabei weniger Talent zeigten.

Die ab den 1440er Jahren zunehmend mit Aufträgen bedachte Werkstatt Bernardos war sicher recht groß und wies eine Vielzahl an *garzoni* auf, von denen jedoch kaum Namen überliefert sind. Wenn Namen in Steuererklärungen auftauchen, lassen sich diese zumeist keinen Werken zuordnen. Oft dürfte es sich um einfache Steinmetze gehandelt haben, die für die weniger bedeutenden, nicht-figürlichen Arbeiten verantwortlich waren und die in späteren Jahren auch nicht namentlich in Erscheinung traten. Mack hat in seiner Dissertation eine Grafik mit den dokumentarisch bekannten sowie den aus stilistischen Gründen in der Werkstatt Bernardos vermuteten Mitarbeitern für die Skulptur erstellt (eine zweite Grafik enthält die Namen der für die Architektur verantwortlichen Gehilfen). Als nur namentlich bekannte, aber nicht stilistisch nachweisbare Bildhauer

---

<sup>44</sup>Gottschalk bemerkte zu den stilistischen Unterschieden zwischen Bernardo und Antonio Folgendes: „Dieser wesentliche Unterschied, daß Antonio schon als Kind wahrscheinlich nach Florenz kam, dürfte die starke Verschiedenheit in der Kunst der beiden Brüder erklären. Bei dem jüngeren Bruder merken wir nichts von der Befangenheit Bernardos, im Gegenteil, es tritt eine gewisse Glätte und Gewandtheit klar zutage. Im Gegensatz zu Bernardo, der oft die Entwürfe anderer ausführte, und dessen Anteil wir häufig nur aus Dokumenten erfahren, ist Antonio der bekannte Künstler, über dessen Bedeutung man immer ein ziemlich klares Urteil hatte. Er versuchte von seinen Zeitgenossen zu lernen, ohne sich ihnen völlig anzugleichen. Mit feinem Instinkt paßte er sich dem Geschmack der Florentiner an, während Bernardo sich mehr durch sein tiefes künstlerisches Wollen die Anerkennung seiner Zeitgenossen errang.“ GOTTSCHALK 1930, S. 8f.

nannte er, basierend auf der Steuererklärung von 1457: Domenico di Papino di Stochio, Piero di Noe, Pagolo di Berto, Chimenti di Romolo, Giusto di Filippo und Giovanni di Pierone da Settignano.<sup>45</sup>

In eine andere Kategorie fallen sowohl die bereits bekannten Bildhauer, die zeitweise für Bernardo arbeiteten, als auch diejenigen, die eine Ausbildung bei ihm gemacht haben könnten und es später zu größerem Ruhm brachten. Zumeist lässt sich deren Anteil aber nur durch stilistische Vergleiche herausarbeiten. Mack führte in seiner Grafik alle in der Forschung bisher diskutierten Bildhauer als *Senior Assistants* an: Matteo Civitali, Desiderio da Settignano, Andrea di Lazzaro Cavalcanti (il Buggiano), Andrea di Francesco Guardis und Mino da Fiesole.<sup>46</sup>

Der sich deutlich von den Werken Bernardos unterscheidende Stil Buggianos ist am *Bruni-Grabmal* zweifelsfrei nachzuweisen, wohingegen die Mitarbeit Andrea di Francesco Guardis eine Vermutung bleiben muss.<sup>47</sup> Eine Ausbildung Mino da Fiesoles in der Werkstatt Bernardos, wie sie neben Charles Seymour auch Anne Markham Schulz und Francesco Caglioti in Erwähnung zogen, ist aufgrund des unterschiedlichen Stils der beiden Bildhauer sehr unwahrscheinlich.<sup>48</sup> Während Bernardo einen hohen Reliefgrad bevorzugte, arbeitete Mino weniger mit dem tatsächlichen Materialvolumen, sondern erzeugte die plastische Wirkung seiner Oberflächen mit einer stärkeren Hinterschneidung der Formen. Scharfe, präzise Umrisse prägen sein Werk, wohingegen Bernardo weiche und fülligere Formen bevorzugte.

Wahrscheinlicher und hilfreicher für eine Erklärung der Stilentwicklung Antonios ist dagegen die vielfach postulierte Verbindung Desiderios da Settignano zur Werkstatt Bernardos. Ob und wenn ja, in welchem Umfang Desiderio für Bernardo tätig war und dadurch direkten Einfluss auf Antonio ausüben konnte, soll der nächste Abschnitt klären.

### 2.1.3. Zur Rolle Desiderios da Settignano

Desiderio da Settignano wurde zwischen 1428 und 1431 als Sohn einer Steinmetzfamilie aus Settignano geboren. Er verstarb noch sehr jung im Januar 1464.<sup>49</sup> Über seine Lehrzeit

---

<sup>45</sup>MACK 1972, S. 425.

<sup>46</sup>Ebd., S. 426. Entgegen Macks Auffassung schlug Seymour eine Mitarbeit Matteo Civitalis nur für die Werkstatt Antonios, nicht aber für die Bernardos vor, SEYMOUR 1966, S. 261. Zu dieser möglichen Beschäftigung siehe auch Kapitel II.3.6.

<sup>47</sup>Vgl. zur Mitarbeit Buggianos MARKHAM SCHULZ 1977, S. 49f. und zur mutmaßlichen Beteiligung Andrea di Francesco Guardis SEYMOUR 1966, S. 143.

<sup>48</sup>Ebd., S. 140; MARKHAM SCHULZ 1977, S. 11; CAGLIOTI 1991, S. 50-53. Zuraw hielt eine Ausbildung Minos bei Michelozzo für am wahrscheinlichsten, ZURAW 1993, S. 53-56.

<sup>49</sup>Der Vater war Francesco di Bartolo detto Meo di Ferro (1381/82-1459/61); die beiden älteren Brüder Desiderios, Francesco (1411/13-1469/71) und Geri (1422/1424-1461/69) erlernten ebenfalls das Handwerk eines Steinmetzes. Siehe zu einem kompletten Forschungsüberblick, seinem Leben und Œuvre am besten COONIN 1995; PARIS/FLORENZ/WASHINGTON 2007 sowie einzelne Beiträge in dem dazugehörigen Kolloquiumsband CONNORS U. A. 2011.

und Anfangsjahre als Bildhauer hat man bis heute keine gesicherten Erkenntnisse.<sup>50</sup> Aufgrund der familiären Umstände ist wohl davon auszugehen, dass er das Handwerk innerhalb seiner bereits in Settignano etablierten Familie erlernte.<sup>51</sup> Doch erklärt dies allein nicht das hohe Qualitätsniveau Desiderios; seine vollständigen Fähigkeiten kann er erst in Florenz ausgebildet haben.

1451 wurde Desiderio zusammen mit seinen Geschwistern noch im *catasto*-Eintrag seines Vaters Meo aufgeführt, weshalb Gentilini vermutete, dass er zu diesem Zeitpunkt noch offiziell der familiären Werkstatt angehörte.<sup>52</sup> Am 29. Juni 1453 trat Desiderio in Florenz in die *Arte dei Maestri di Pietra e Legname* ein.<sup>53</sup> Bereits kurz zuvor begutachtete er zusammen mit Antonio Rossellino und Giovanni di Pierone die Kanzel Buggianos in Santa Maria Novella (26. Februar 1453). Er darf damit zu diesem Zeitpunkt bereits als angesehener Bildhauer mit Reputation gelten. Wann genau er allerdings nach Florenz zog, um vielleicht zunächst in eine dort führende Werkstatt einzutreten und sein Können zu perfektionieren, ist unklar.<sup>54</sup>

Von Interesse ist hier die Frage, ob und ab wann Desiderio für die Werkstatt Bernardos tätig geworden und somit in einen engeren Kontakt mit Antonio getreten sein könnte. In der Annahme, Desiderio sei der schon in jungen Jahren reifere Künstler, an dem Antonio sich orientierte, vermutete Anne Markham Schulz, dass Desiderio, ähnlich wie Antonio, in der Werkstatt Bernardos gelernt haben könnte.<sup>55</sup> Sie bezog sich dabei auf eine ursprünglich von Luisa Becherucci vorgebrachte These, dass Desiderio den rechten Engel des Grabmals der Beata Villana geschaffen habe (Abb. 15).<sup>56</sup> Diese Vermutung

<sup>50</sup>Die Zuschreibungen und Datierungen möglicher Werke reihen sich hauptsächlich um die im *Libro di Antonio Billi* oder dem Tagebuch Luca Landuccis für Desiderio in Anspruch genommenen Florentiner Arbeiten in Santa Croce (Grab des Carlo Marsuppini, vollendet vermutlich 1459) und San Lorenzo (Sakramentstabernakel, vollendet 1461), die als Hauptwerke des Meisters gelten. Keines der weiteren für ihn in Frage kommenden Werke ist dokumentarisch gesichert. Bereits in den 1440er und den frühen 1450er Jahren könnte Desiderio an dem kleinen *altare* im Kunsthistorischen Museum in Wien (zusammen mit Donatello, ca. 1443-1445) und dem Relief mit einer Darstellung des jungen Johannes des Täufers im Profil (ca. 1450-1453) im Bargello, Florenz, gearbeitet haben. Siehe zu diesen Werken sowie einer Besprechung der für Desiderio in Frage kommenden Werke die dazugehörigen Beiträge im Katalog der großen Desiderio-Ausstellung PARIS/FLORENZ/WASHINGTON 2007.

<sup>51</sup>Dies nahm bereits 1940 Ulrich Middeldorf an, der in der weniger berühmten Familie die Grundlagen des Werks Desiderios erkannte. Dieser brachte es dann als einziger Sohn zu großem Ruhm, MIDDENDORF 1940, S. 24. Siehe hierzu auch MARKHAM 1963, S. 36; BECK 1984, S. 217, Anm. 5; GENTILINI 2007A, S. 28.

<sup>52</sup>Ebd., S. 26.

<sup>53</sup>Die Geschwister traten einige Jahre vor Desiderio in die *Arte dei Maestri di Pietra e Legname* ein, Geri 1447 und Francesco 1451, ebd., S. 26.

<sup>54</sup>Vermutlich eröffnete er seine Werkstatt bereits kurz nach seinem Eintritt in die Bildhauergunft; erste Aufträge sind ab April 1455 belegt. Im Mai 1456 erwarb Desiderio zusammen mit seinem Bruder Geri ein Haus in der Via Santa Maria (heute die Via Buonarroti) im Viertel San Pier Maggiore. Erst aus dem März 1458 stammt der erste Eintrag im Florentiner *catasto*, der besagt, dass Desiderio zusammen mit Geri eine Werkstatt in Florenz führt, vgl. ebd., S. 26.

<sup>55</sup>MARKHAM 1963.

<sup>56</sup>BECHERUCCI 1932.

wurde in der Forschung im Allgemeinen nicht akzeptiert.<sup>57</sup>

Markham Schulz verfolgte aber die Ursprungsidee einer Mitarbeit Desiderios in der Werkstatt weiter und versuchte, die Hand Desiderios auch an anderen Werken nachzuweisen.<sup>58</sup> Statt am rechten Engel glaubte sie Desiderios eigenhändige Mitarbeit am Grabmal vor allem an der Liegefigur der Beata Villana, der rechten, die Krone haltenden Hand Gottvaters und am Entwurf des rechten Engels zu erkennen.<sup>59</sup>

Der Umstand, dass Desiderio offenbar bereits die Ausführung der Hauptperson und der Entwurf weiterer Figuren zugebilligt wurde, er also zu diesem Zeitpunkt der Bildhauer war, dem Bernardo anscheinend am meisten vertraute - noch vor Antonio -, ließ Markham Schulz vermuten, er sei bereits seit längerem Mitglied der Werkstatt gewesen; einem Anfänger sei diese Position nicht zuzutrauen.

Sie erkannte Desiderios Hand dann tatsächlich auch am 1451 vollendeten Grabmal Leonardo Brunis in Santa Croce wieder. Desiderio habe das Gesicht der Madonna im Tondo ausgeführt, dessen Merkmale, wie die scharf geschnittenen, teilweise unterschrittenen Konturen und der offene Mund, für ihn als Autor sprächen (Abb. 9). Gut zu vergleichen sei das Gesicht mit dem der *Madonna Panciatichi* (Abb. 106). Schleier und Faltenwurf des Mantels im Tondo hingegen sprächen eine andere Formensprache, die nicht derjenigen Desiderios entspreche. Vermutlich stammten diese Partien sowie die restliche Ausführung des Tondos von einem weniger begabten Assistenten, da die Qualität nicht so hoch sei und dem Tondo wohl aufgrund seines verschatteten Anbringungsortes auch keine bedeutende Stellung beigemessen worden sei. Unter Berücksichtigung der Möglichkeit einer Entstehung innerhalb der Werkstatt Bernardos sowie des Alters Desiderios ging Markham Schulz von einer Fertigung des Tondos im Jahr 1451 aus.<sup>60</sup> In ihrer Monografie zu Bernardo Rossellino erweiterte sie die Zuschreibungen am *Bruni-Grabmal* an Desiderio noch um einen Putto am Sockelfries und kleinere Partien am Tondo.<sup>61</sup> Am 1450 entstandenen Tabernakel von Sant'Egidio hat ihr zufolge Desiderio den rechten vorderen Engel (Abb. 14) sowie Teile des Lünettenfeldes über der bronzenen Tabernakeltür ausgeführt.<sup>62</sup>

Giancarlo Gentilini folgte Anne Markham Schulz in der Annahme, Desiderio sei früh für Bernardo tätig geworden. Er erkannte dessen Stil am *Bruni-Grabmal* an den dekorativen Elementen, wie dem Putto am Sockelfries. Da in der Zwischenzeit auch das

---

<sup>57</sup>Siehe zu einem diesbezüglichen Forschungsüberblick MARKHAM 1963, S. 38.

<sup>58</sup>„How natural that Desiderio, a stranger in the city of Florence and a neophyte in the art of sculpture, should have been drawn by ties of common origin in Settignano, perhaps by ties of friendship with his contemporary, Antonio Rossellino, into the large and prosperous workshop of Bernardo Rossellino“, ebd., S. 37.

<sup>59</sup>Eine Zuweisung des kompletten Grabmals an Desiderio bestand von 1530 an bis 1755, in diesem Jahr konnte der Auftrag für Bernardo di Matteo dokumentarisch belegt werden. Der Name wurde allerdings erst 1816 mit Bernardo Rossellino identifiziert, vgl. ebd., S. 37f. und auch MARKHAM SCHULZ 1977, S. 59-63.

<sup>60</sup>MARKHAM 1963, S. 42-45.

<sup>61</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 45-51.

<sup>62</sup>An der Ausführung des gesamten Tabernakels seien neben Bernardo und Desiderio auch weitere, namentlich nicht bekannte Assistenten beteiligt gewesen, ebd., S. 54-58 und 104-107.

Tabernakel für Sant'Egidio entstand (1450), sei er wohl auch daran beteiligt gewesen, vielleicht auch schon am Brunnen für die Collegiata in Empoli (1447).<sup>63</sup> Nach Bernardos Weggang nach Rom im Dezember 1451 habe Desiderio zusammen mit dem inoffiziellen Leiter der Werkstatt, Antonio, das Grabmal der Beata Villana und auch das Lavamano in der Alten Sakristei in San Lorenzo vollendet.<sup>64</sup>

Insbesondere Markham Schulz' Verteilung einzelner Figuren auf verschiedene Hände wirft Fragen auf. Am Tondo allein erkannte sie drei unterschiedliche ausführende Künstler. Die Zuschreibung des Gesichtes der Muttergottes an Desiderio erscheint jedoch nicht plausibel.<sup>65</sup> Zu starr und fest ist die Oberfläche behandelt. Das rundliche Gesicht wirkt steif und ähnelt damit mehr den Werken Bernardos. Ein Vergleich mit dem Gesicht der Madonna am Tondo des *Marsuppini-Grabmals* Desiderios (Abb. 10) lässt es fast unmöglich erscheinen, in der Darstellung des *Bruni-Grabmals* eine Vorstufe erkennen zu wollen.<sup>66</sup> Ebenso wenig überzeugend sind die Attributionen weiterer Teile des Grabmals an Desiderio. Die Oberflächenbehandlung und Stilistik einzelner Details, wie der Gesichter, spricht nicht für Desiderio.

Eine Mitarbeit am Grabmal der Beata Villana ist dagegen viel wahrscheinlicher. Am Gewand der Liegefigur zeigt sich eine völlig andere Gestaltung der Falten und der Herausbildung des darunter liegenden Körpers als noch bei der Figur Leonardo Brunis. Das Gewand der Beata Villana schmiegt sich um den Körper, der dünne Stoff wird unterschiedlich gerafft und wieder glattgezogen, wodurch eine lebhaft strukturierte Oberfläche entsteht. Diese Gestaltungsweise steht in Kontrast zu den starren, vielfach parallel angeordneten Gewandfalten bei der *Bruni-Figur*.<sup>67</sup> Den unterschiedlichen Charakter und insbesondere die differierende Oberflächengestaltung beider Figuren fasste Markham Schulz treffend zusammen: „The two effigies are equally different in technique. Whereas that of Leonardo Bruni is first and foremost a sculpture in the round, the effigy of the Beata Villana is essentially a relief.“<sup>68</sup>

Der Stil unterscheidet sich so deutlich von den bisher aus der Werkstatt Bernardos überlieferten Werken, dass er sich nur durch einen neu hinzugewonnenen Mitarbeiter erklären lässt. Markham bemerkte dazu: „For the author of the effigy of the Beata Villana, beauty no longer consists in the harmony of all the parts, in justness of proportion, in regularity or balance: the discordances and disharmonies of which the aged Donatello was such a master, here add a dimension of emotional depth still absent from the effigy of Leonardo Bruni.“<sup>69</sup> Die Art der Oberflächengestaltung entspricht derjenigen

<sup>63</sup>Es ist nicht sicher, ob Bernardos Werkstatt überhaupt für diesen Brunnen verantwortlich ist; siehe zu dem Brunnen EMPOLI 1985, S. 100f.

<sup>64</sup>GENTILINI 2007A, S. 39. Siehe zu dem Lavamano Kapitel II.3.5.

<sup>65</sup>MARKHAM 1963, S. 44; MARKHAM SCHULZ 1977, S. 47f.

<sup>66</sup>Auch die Vermutung Markhams, dass dem Tondo wenig Bedeutung im Gesamtkontext des Grabmals zugemessen wurde und daher ein junger Assistent das Gesicht der Madonna fertigen durfte, ist abzulehnen, MARKHAM 1963, S. 44f.

<sup>67</sup>Vgl. dazu ebd., S. 38: „In its complexity and subtlety it abjures the simple harmonies and tectonic organization of the effigy of Leonardo Bruni.“

<sup>68</sup>Ebd., S. 39.

<sup>69</sup>Ebd., S. 39.

Desiderios, wie man sie beispielsweise an der Madonna am Tabernakel in San Lorenzo oder auch an der Liegefigur des Carlo Marsuppini beobachten kann.<sup>70</sup> Das Kopftuch der Muttergottes in San Lorenzo sowie das der Beata Villana zeigen ähnlich zarte Falten und eine weiche Oberflächenmodellierung, die sich von dem Tuch am Tondo des *Bruni-Grabmals* unterscheidet. Dort wird durch eine Vielzahl von Fältelungen und kleinteiligen Brechungen versucht, Volumen und Lebendigkeit zu erzeugen. Desiderio verfolgte ein ganz anderes Prinzip, in dem er in einer ganz flachen Oberfläche durch leichte Einkerbungen und weiche, zaghafte Einschnitte Natürlichkeit und eine plastische Wirkung erzielte. Es ist dieselbe Vorgehensweise, die sich am Gewand der Beata Villana zeigt; auf harte Übergänge und Brüche innerhalb der Stofffalten wird verzichtet. Wo stärkere Tiefe und ein dreidimensionaler Eindruck erzeugt werden sollen, verwendete Desiderio die Technik der Unterschneidung, die starke Schattierungen hervorruft und so trotz geringer Steinmasse für einen räumlichen Illusionismus sorgt.<sup>71</sup>

Ein Zusammenwirken der Unterschneidungen und fein gezogenen Umrisslinien sowie die Art und Weise, den Körper unter dem Stoff mit seinen vielfältigen kleinen Falten hervortreten zu lassen, sorgt für eine durch Licht- und Schattenwirkung bewegte und natürlich wirkende Oberfläche.<sup>72</sup> Zum ersten Mal erkennt man diese weiche Art der Modellierung deutlich am Gewand der Beata Villana. Am rechten Engel des Tabernakels in Sant'Egidio hingegen lässt sich zwar in der Stoffgestaltung ein Unterschied zum linken Engel ausmachen - der Körper wird feiner herausgearbeitet -, doch sind die Falten noch starr und nicht so weich modelliert, was gegen eine Ausführung durch Desiderio spricht. Überhaupt stellt die Gestaltung des Engels keine so auffällige Parallele zu späteren Werken wie den Engeln am Sakramentstabernakel Desiderios in San Lorenzo dar, wie sie Markham Schulz zu erkennen glaubte.<sup>73</sup> An der Figur der Beata Villana hingegen hat er wohl mitgewirkt. Antonio hätte so die Möglichkeit erhalten, in einen engeren Austausch mit Desiderio zu treten und die Technik der flacheren Steinbearbeitung von ihm zu erlernen.

Die Beobachtungen sprechen dafür, dass Desiderio seine Lehrzeit nicht bei Bernardo absolviert haben kann, sondern bereits als eigenständiger Bildhauer temporär in dessen Werkstatt angestellt wurde.<sup>74</sup> Andrea Niehaus bemerkte in ihren Untersuchungen zur

---

<sup>70</sup>Vgl. ebd., S. 41.

<sup>71</sup>Vgl. zu dieser Technik der Unterschneidung auch ebd., S. 40f. und allgemeiner zu Desiderios Stilistik NIEHAUS 1998, S. 117-119; BORMAND 2007a; PENNY 2007; BORMAND 2011.

<sup>72</sup>An den frühen Werken Desiderios ist dies allerdings noch nicht so ausgeprägt wie an den späteren Arbeiten, der Pietà in San Lorenzo, dem Madonnentondo am *Marsuppini-Grabmal* in Santa Croce oder der *Madonna Panciatichi* (Bargello, Florenz). In diesen Werken lässt sich auch der Gebrauch des von Desiderio mit Vorliebe verwendeten Zahneisens besser nachweisen, einem Werkzeug, mit dessen Hilfe eine feine, gekratzte Oberflächenstruktur entsteht; siehe dazu CARDELLINI 1962, S. 44 und 53, Anm. 12 und WEEKS 1999, S. 732f. Eine derartige Gestaltungsweise und die Verwendung des Zahneisens wurde so in der Rossellino-Werkstatt nie eingesetzt. Den Umgang mit dem Werkzeug muss Desiderio woanders erlernt haben.

<sup>73</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 56-58.

<sup>74</sup>Zuraw glaubte hingegen, dass Desiderio in der Werkstatt Bernardos ausgebildet worden sei, ZURAW 1993, S. 60f. Sie ist der Meinung, dass sowohl Antonio als auch Desiderio ihre Figuren und Formen durch die Modellierung des Materials gewinnen und nicht wie Mino durch flachere, lineare Ober-

Florentiner Reliefkunst dazu: „Vor allem in der Reliefkunst geht der künstlerische Einfluß nicht von Bernardo Rossellino aus, sondern zweifellos von Donatello und seinen in Florenz entstandenen Werken, den Kanzeln und den ‚rilievi schiacciati‘, die Desiderio sicher aus eigener Anschauung gekannt hat.“<sup>75</sup> Anne Markham Schulz erklärte sich die künstlerische Ausdruckskraft letztendlich auch aus einer noch vor der Zeit in Bernardos Werkstatt erfolgten früheren Lehrzeit Desiderios bei Donatello. Nur von diesem könne er die Inspiration für die Figur der Beata Villana erhalten haben; sie gehe auf das Grabmal Giovanni Peccis im Dom von Siena zurück.<sup>76</sup>

Das Grabmal der Beata Villana scheint der einzige Auftrag an die Werkstatt Bernardos gewesen zu sein, an dem Desiderio mitwirkte. Vermutlich wurde er ausschließlich temporär für die Arbeiten am Grabmal eingestellt und war nicht für einen längeren Zeitraum als Assistent tätig.<sup>77</sup> James Beck ging hingegen davon aus, dass Desiderio nicht in der Werkstatt Bernardos tätig wurde, da er es für unwahrscheinlich hielt, dass dieser einen Assistenten für Arbeiten einstellte, die er auch seinem begabten jungen Bruder Antonio hätte überlassen können.<sup>78</sup> Es erscheint jedoch wahrscheinlicher, dass Antonio erst ab 1452, nach dem Weggang Bernardos, häufiger die Möglichkeit erhielt, bedeu-

---

flächengestaltung. Tatsächlich entspricht dessen harte, oftmals artifiziell wirkende Gestaltungsweise weder derjenigen Desiderios noch der Antonios. Zuraw ignorierte bei dieser Gemeinsamkeit der beiden die dennoch offensichtlichen Unterschiede, die eine gemeinsame Lehrzeit bei ein- und demselben Bildhauer unwahrscheinlich erscheinen lassen.

<sup>75</sup>NIEHAUS 1998, S. 117.

<sup>76</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 63. In den Jahren 1444 und 1453 hielt sich Donatello in Padua auf, eine Lehre direkt beim Meister kommt aufgrund dieser Abwesenheit kaum in Frage. Allerdings könnte Desiderio seine Lehrzeit auch in der weiter fortbestehenden Werkstatt Donatellos in Florenz absolviert haben oder, wie Pope-Hennessy vermutete, seine Lehre bereits vor Donatellos Weggang nach Padua begonnen haben, POPE-HENNESSY 1993, S. 314. Coonin ist der Auffassung, Desiderio könne die technischen Fertigkeiten weder in der Werkstatt Bernardos, noch in der seiner eigenen Familie erlernt haben. Donatello sei der wichtigste Ideengeber. Vielleicht sei dieser für kürzere Aufenthalte zwischen 1443 und 1453 durchaus in Florenz gewesen und habe Arbeiten überwacht, so hätte Desiderio in seiner dort verbleibenden Werkstatt assistieren können. Vermutlich habe Desiderio das Handwerk innerhalb seiner Familie erlernt und konnte mit dem Hintergrund der sich daraus ergebenden Beziehungen in verschiedenen Werkstätten temporär assistieren und sich weiterentwickeln. So mag dafür auch teilweise bloße Anschauung vorbildhafter Werke gereicht haben: „Desiderio was clearly infused with the most advanced sculptural developments of his day and it is quite possible that his training was more eclectic than it was traditional. Influences and affinities can be detected from many sources, including works by Donatello, Ghiberti, and the Rossellino. It is also possible that the presence of a family workshop gave Desiderio greater access to other studios than he would have received as an outsider.“ COONIN 1995, S. 25. Eine zumindest anteilige Ausbildungszeit bei Donatello bzw. dessen Werkstatt ist aufgrund des Stils Desiderios sehr wahrscheinlich. Gerade in der Bearbeitung des Flachreliefs folgte Desiderio dem älteren Donatello und setzte als einziger Bildhauer seiner Generation dessen Technik des *rilievo schiacciato* virtuos um, vgl. ebd., S. 169-198; NIEHAUS 1998, S. 117-119, und zuletzt vor allem COONIN 2011.

<sup>77</sup>Einen Hinweis darauf, dass Desiderio bereits im Februar 1453 nicht mehr zur Werkstatt Bernardos gehört haben kann, sah Beck auch in der Tatsache, dass er neben Antonio Rossellino und Giovanni di Pierone zur Begutachtung der Kanzel Buggianos in Santa Maria Novella gebeten wurde. Es wäre unangemessen gewesen, wenn Desiderio und Antonio ein- und demselben Betrieb angehört hätten, BECK 1984, S. 218, Anm. 6.

<sup>78</sup>Ebd., S. 217, Anm. 5.



tendere figürliche Werke zu fertigen. Davor oblag die Gestaltung der wichtigen Partien, vor allem der Gesichter, zumeist seinen älteren Geschwistern bzw. weiteren Assistenten. Es scheint so zu sein, dass sein künstlerischer Reifeprozess bis zu einem Alter von etwa 25 Jahren dauerte und er erst nach dem Fortgang Bernardos sich vollständig von diesem emanzipieren konnte und dass dessen Abwesenheit ihm den Freiraum gab, sich künstlerisch durchzusetzen.

Ein solches Intermezzo Desiderios in der Werkstatt Bernardos würde den neuartigen und bereits ausgereiften Stil an der Figur der Beata Villana erklären. Antonio dürfte die kurze Zeit gereicht haben, sich mit Desiderios Techniken auseinanderzusetzen. Er eiferte in seinen folgenden Werken aber nicht dem flachen Reliefstil Desiderios nach, sondern gelangte auf der Grundlage dessen, was er bei Bernardo erlernt hatte und was Bildhauer wie Desiderio ihm zusätzlich vermittelten, zu einem eigenen ausdrucksstarken Stil.

Das Gespür feinerer Oberflächenstrukturen zeigt sich bei den bereits besprochenen Werken zuerst an der Büste des Giovanni Chellini (Abb. 22). Doch setzte Antonio seine erworbenen Kenntnisse und gestalterischen Möglichkeiten bereits bei den Madonnenreliefs um, die ihm neue, freie Gestaltungsmöglichkeiten boten und denen er in den 1450er Jahren ein besonderes Interesse zukommen ließ, wie die folgenden Untersuchungen zeigen werden.

### 2.2. Die Zeit nach 1458 – Erste Aufträge und selbständige Arbeiten

Antonio führte spätestens ab 1457 eine wirtschaftlich von Bernardo getrennt arbeitende Werkstatt; dies wird durch seine Steuererklärung vom Februar 1458 belegt. Seine anderen älteren Geschwister Domenico, Giovanni und Tommaso schlossen sich ihm an. Dies heißt aber keineswegs, dass es einen Bruch in der Beziehung zu Bernardo gab, sondern lediglich, dass sich Antonio mittlerweile als reif genug betrachtete, selbständig zu arbeiten und die Rolle eines Werkstattleiters ausfüllen zu können. Die Geschwister scheinen daraufhin die Aufträge unter sich aufgeteilt zu haben, die Werkstatt Antonios war für bildhauerische Tätigkeiten zuständig, während Bernardo sich fast ausschließlich der Architektur widmete.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup>Nach den letzten skulpturalen Aufträgen für das Grabmal Neri Capponis und Beato Marcolinos widmete sich Bernardo ab 1458/59 wieder intensiv architektonischen Aufträgen. Papst Pius II. beauftragte ihn u.a. in diesem Jahr mit dem Bau einer Kirche und eines Palastes in seiner Heimatstadt Pienza, MACK 1972, S. 243-328. Am 20. Februar 1461 wurde Bernardo zudem zum *Capomaestro del Duomo* in Florenz gewählt. Zwischen 1462 und 1464 erhielt er Zahlungen für die Beschaffung von Marmor für Arbeiten in der SS. Annunziata in Florenz, ebd., S. 204-209. Bereits bei den Grabmälern Orlando de' Medicis und Neri Capponis war Bernardo ausschließlich für die Rahmenarchitektur verantwortlich und nicht für die figürliche Skulptur. Die Aufträge im Bereich der dekorativen Plastik überließ Bernardo in den folgenden Jahren offensichtlich Antonio. Auch der Auftrag für das weiter unten ausführlicher besprochene *Lazzari-Grabmal* erging zwar zunächst an Bernardo, wurde aber letztendlich von Giovanni und Antonio ausgeführt. Ebenso scheint es sich bei dem von Markham Schulz für Bernardos Werkstatt in Anspruch genommenen Grab von Giovanni Chellini zu verhalten.

In der folgenden Besprechung werden die für Antonio in Anspruch genommenen Werke vorgestellt, mit Ausnahme der vielen Kinder- und Frauenbüsten, über deren Zuschreibung allgemein noch große Unklarheit herrscht und die einer gesonderten Analyse bedürfen.<sup>80</sup>

### 2.2.1. Die 1460er Jahre

Die ersten Jahre der Selbständigkeit sind schlecht dokumentiert, erst aus dem Jahr 1461 stammen Belege über größere Arbeiten.<sup>81</sup> Noch bevor Antonio im Dezember 1461 den Auftrag für sein berühmtestes Werk - das Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte in Florenz - erhielt, ist er Richard Stemp zufolge in den Jahren 1460-1461 bereits an Arbeiten für das Grabmal Francesco Sacratís in San Domenico in Ferrara beteiligt gewesen. In seiner Dissertation über die Ferrareser Skulptur des 15. Jahrhunderts rekonstruierte Stemp zwei Grabmäler der Familie Sacrati, die sich bis zu dem Umbau der Kirche zu Beginn des 18. Jahrhunderts in San Domenico befunden hätten.<sup>82</sup> Für das zweite, spätere Grabmal Francesco Sacratís nahm Stemp an, dass es

---

<sup>80</sup>Herrscht beispielsweise bei der Zuschreibung einer Johannes-Büste in der National Gallery of Art in Washington D. C. an Antonio noch Einigkeit in der Forschung, offenbaren zwei Büsten im Bargello, Florenz, die großen Schwierigkeiten bei Fragen der Autorschaft; siehe auch BORMAND 2007B. Ein besonders berühmtes Beispiel ist des Weiteren die sog. Büste der Marietta Strozzi in Berlin (Abb. 36), deren Zuschreibung zwischen Desiderio da Settignano und Antonio Rossellino schwankt. Siehe zu dieser Büste zuletzt CAGLIOTI 2011B. Eine umfangreiche Bestandsaufnahme aller Büsten und eine ausführliche formale Analyse auch im Hinblick auf ihre Funktion und Bedeutung für den damaligen Betrachter wäre wünschenswert, um zu fundierten Ergebnissen zu gelangen. Siehe zur Funktion vor allem KOHL/MÜLLER 2007 (mit weiterführender Literatur). Die vorliegende Arbeit wird durch die gewonnenen Erkenntnisse über Stil und Werk Antonios einen Beitrag für zukünftige Analysen und Bewertungen dieser Büsten leisten und damit fundiertere Zuschreibungen ermöglichen.

<sup>81</sup>Am 22. Januar 1461 erhielt Antonio Zahlungen für ein Weihwasserbecken für die Kapelle des Ospedale degli Innocenti in Florenz, welches sich aber nicht erhalten hat, siehe dazu APFELSTADT 1987, S. 6. In diesen Zeitraum könnten neben den später besprochenen Arbeiten an den Madonnenreliefs auch die Fertigung der zahlreichen Kinderbüsten fallen. Letztere bilden einen schwierig einzuordnenden Bestand, vor allem die Abgrenzung zu Werken anderer Bildhauer, wie Desiderio da Settignano, könnte einen lohnenswerten Gegenstand weiterer Forschungen darstellen.

<sup>82</sup>Zu dem Grabmal Jacopo Sacratís gehörten demzufolge vier figürliche Reliefs mit Darstellungen der Heiligen Georg, Jakobus d. Ä., Phillipus und Antonius Abate im Museo del Duomo in Ferrara sowie ein Relief der Madonna mit Kind in der Casa Romei in Ferrara, STEMP 1992, S. 43-58. Die nicht dokumentarisch überlieferten Reliefs schrieb Stemp aus stilistischen Gründen der Werkstatt der Mascoli zu und datierte sie in die frühen 1430er Jahre, siehe dazu sowie zu einem Überblick über die Forschungsgeschichte ebd., S. 80-109. Auf Grundlage des früheren Monuments rekonstruierte Stemp das zweite Grabmal Francesco Sacratís, zu dem wieder insgesamt vier figürliche Reliefs gehören, die sich symmetrisch um eine zentrale Darstellung der Madonna mit Kind anordnen. Drei Darstellungen zeigen die Heiligen Georg, Franziskus und Paulus und befinden sich im Museo del Duomo in Ferrara (Abb. 38). Das vierte Relief zeigt den hl. Domenikus und befindet sich im Palazzo Trisi, Raccolte Civiche, in Lugo di Romagna (Abb. 39). Massimo Ferretti schrieb diese Figuren Bernardo Rossellino zu, siehe dazu seine Beiträge FERRETTI 2007 und FERRETTI 2010. Bei der zentralen Darstellung der Madonna mit Kind handelt es sich um das sich noch heute in der Kirche San Domenico befindliche Relief an der Rückseite des barocken Hochaltares (Abb. 41), STEMP 1992, S. 58-65. Siehe zu der Kapellenausstattung und den baulichen Veränderungen der Kirche ebd., S. 66-79; und insbesondere

die Werkstatt Antonio Rossellinos ausgeführt habe. Es existieren allerdings keinerlei Dokumente oder Berichte, die das belegen würden. Der einzige erhaltene Beweis für einen Grabmalauftrag ist das Testament Francescos vom 6. Juni 1460, in dem dieser festlegte, dass 200 Golddukatens für die Errichtung eines Grabes für ihn in San Domenico ausgegeben werden sollen.<sup>83</sup> Aus dem *Diario Ferrarese* erfährt man zudem, dass Francesco Sacratì im Sommer 1461 verstarb und sein Leichnam am 15. Juni in einem Grab in der *Sacratì-Kapelle* in San Domenico beigesetzt wurde. Stemp zufolge handelt es sich dabei bereits um das oben genannte Grabmal, welches also zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellt war, so dass sich die Ausführung somit genau zwischen den 6. Juni 1460 und den 15. Juni 1461 datieren ließe.<sup>84</sup> Ein Problem werfen allerdings die figürlichen Reliefs auf, deren Entstehung um 1460 aus formalen Gründen auszuschließen ist.<sup>85</sup>

Antonio selbst ist Stemp zufolge für das Madonnenrelief verantwortlich gewesen (Abb. 41), während die vier - teilweise schlecht erhaltenen - Heiligenfiguren (Georg und Paulus fehlt der Kopf) Werke von Assistenten seien, gefertigt nach einem Entwurf Antonios (Abb. 38, 39).<sup>86</sup> Stemp führt als Beweis eine Vielzahl an Arbeiten der Werkstatt Antonios an, jedoch vermögen seine Beobachtungen nicht überzeugend zu belegen, warum das Ferrareser Madonnenrelief von dem Bildhauer persönlich gefertigt worden sein soll. Es zeigt eine thronende Madonna vor einem Nischenhintergrund, auf ihrem Schoß steht das Christuskind. Maria trägt ein ungegürtetes Untergewand und darüber einen weiten, seitlich auf dem Thron aufliegenden Mantel. Ihr Kopftuch lässt Teile des Haaransatzes frei und ist über der Brust geknotet. Mit ihren beiden Armen umfängt sie den auf ihrem Schoß stehenden Jesusknaben. Mit seiner linken Hand zieht dieser sein Gewand nach oben, so dass der Unterkörper entblößt ist, die rechte hat er zum Segensgestus erhoben.

Haltung und Gestik der Figuren erinnern tatsächlich an bekannte Arbeiten Antonios. Deutlich sind kompositorische Parallelen zu der Madonna des *Nori-Epitaphs* in Santa Croce wahrzunehmen (Abb. 60). Stemp erkannte außerdem Parallelen zum Tondo im Bargello (Abb. 90) und dem Madonnenrelief in der National Gallery of Art in Washington (Abb. 74). Des Weiteren listete er Gemeinsamkeiten zum Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte (Abb. 49) und der sog. *Altman-Madonna* in New York (Abb. 72) auf.<sup>87</sup> Vor allem die formalen Gemeinsamkeiten zu der *Nori-Madonna* und dem Relief in Washington sind offensichtlich, doch handelt es sich bei ihnen - wie

---

zu dem Standort des Madonnenreliefs am Hochaltar in San Domenico STEMP 1999.

<sup>83</sup>STEMP 1992, S. 77 und 140-142, Dok. 3.

<sup>84</sup>Ebd., S. 77f.

<sup>85</sup>Stemps Argumentation, wonach die Bestattung von Francescos Sohn Antonio 1488 in einem Grab, in dem bereits der Vater lag, stattgefunden habe - wie dieser es sich auch in seinem Testament gewünscht hatte (ebd., S. 78), beweist lediglich, dass das Grabmal zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt war, die Datierung der Reliefs also zumindest vor 1488 vorzunehmen ist. Francesco selbst wurde vielleicht zunächst in einem anderen Grab bestattet oder die figürliche Ausstattung des von ihm im Testament gewünschten Grabes war noch nicht vollendet.

<sup>86</sup>Die Zuschreibung der Madonna an Antonio äußerte zuerst Pietro Toesca, Gottschalk sprach sich dagegen aus, siehe zu einem Forschungsüberblick und der Besprechung der Reliefs ebd., S. 110-134; FERRETTI 2010.

<sup>87</sup>STEMP 1992, S. 112-114.

auch bei den übrigen genannten Skulpturen - um erst nach 1461, teilweise sogar erst in den frühen 1470er Jahren, entstandene Werke.<sup>88</sup>

Die Qualität der technischen und künstlerischen Ausführung der Ferrareser Madonna ist gegenüber den bereits aufgeführten Werken Antonios als geringer zu bewerten. Der gesamte Körper erscheint recht plump, die Längen und Verkürzungen sind nicht schlüssig wiedergegeben. Die Physiognomie sowohl der Madonna als auch des Kindes entsprechen nicht dem feinen, zarten Schnitt, der insbesondere den Werken aus der Zeit um 1460 inhärent ist und sich ebenfalls, wenn auch etwas weicher aufgefasst, in der Madonna aus Neapel zeigt (frühe 1470er Jahre). Stemp bemerkte außerdem die Verwendung eines Drillbohrers an der Ferrareser Madonna: „The deeper folds of the drapery of the Sacra Madonna, like the head-dress of the Cardinal of Portugal's Madonna and the hair of the palm-bearing angel, show the drilling which is a feature of Antonio's work.“<sup>89</sup> Die Verwendung dieses Werkzeugs zur Gestaltung der tieferliegenden Falten und der Ausarbeitung von verschatteten Partien lässt sich in der Werkstatt Antonio Rossellinos allerdings zum ersten Mal am Grabmal in San Miniato al Monte belegen. Davor verwendete Antonio derartig gebohrte Löcher nur zur punktuellen Akzentuierung einzelner Details, wie den Mundwinkeln oder den Augen.<sup>90</sup>

Stilistisch sind die teilweise zerstörten Figuren der vier übrigen Reliefs schwer zu bewerten. Es besteht eine formale Ähnlichkeit mit dem Madonnenrelief, welches einen Entstehungszusammenhang nahelegt und eine Fertigung in der Werkstatt Antonios unwahrscheinlich erscheinen lässt.<sup>91</sup> An den Arbeiten in Ferrara lässt sich vielmehr eine Rezeption der Werke Antonio Rossellinos beobachten; sie können zudem - berücksichtigt man die Datierung der Werke der Rossellino-Werkstatt - frühestens in den späten 1470er Jahren entstanden sein. Es ist nicht auszuschließen, dass im Rahmen der Arbeiten für das Grabmal Lorenzo Roverellas (Abb. 46), an dem Antonio nachweislich beteiligt war, eine Auseinandersetzung in Ferrara mit seiner Skulptur stattgefunden hat und es nunmehr dem Wunsch der Söhne Francescos entsprach, Figuren in seinem Stil zu fertigen.<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup>Petrucchi erkannte ebenfalls diese Gemeinsamkeiten und akzeptierte eine Autorschaft Antonios für die Ferrareser Madonna, datierte das Relief aufgrund der stilistischen Bezüge aber in die Mitte der 1470er Jahre. Sie nahm zudem Abstand von der Grabmals-Rekonstruktion Stemps, zu groß seien die stilistischen Unterschiede der vier figürlichen Reliefs. Sie vermutete in dem Madonnenrelief ein einzeln aufgestelltes Werk, vielleicht ähnlich dem *Nori-Epitaph* in Santa Croce, PETRUCCI 2007, S. 156-159. Ferretti hingegen glaubte an die von Stemp vorgeschlagene Rekonstruktion und ging davon aus, dass Antonio Rossellino für das Madonnenrelief und sein Bruder Bernardo für die vier Heiligenfiguren verantwortlich sei, FERRETTI 2007 und FERRETTI 2010.

<sup>89</sup>STEMP 1992, S. 112.

<sup>90</sup>Die neuartige Verwendung des Drillbohrers geht wohl auf die Beteiligung Benedettos da Maiano in San Miniato al Monte zurück, siehe dazu Kapitel II.3.9.

<sup>91</sup>Die von Stemp beobachtete formale Zusammengehörigkeit der Reliefs mit der Madonna, vor allem begründet durch die gleiche Größe und denselben schmalen Rand am oberen Abschluss, lässt sich nicht einfach von der Hand weisen. Petrucci wollte allerdings wegen stilistischer Unterschiede von einer Zusammengehörigkeit absehen, PETRUCCI 2007, S. 156-159. Diese Differenzen sind aber nicht so stark, als dass man einen Werkstattzusammenhang ausschließen müsste.

<sup>92</sup>Ob es sich dabei tatsächlich um das Grabmal für Francesco Sacra ti handelte, müssen weitere Untersuchungen klären.

Das Hauptwerk Antonio Rossellinos ist zweifelsohne das ab Ende des Jahres 1461 entstehende Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte, Florenz.<sup>93</sup> Die Kapelle wurde ab 1460 nach einem Entwurf Antonio Manettis gebaut. Die Ausstattung zu Ehren des am 27. August 1459 verstorbenen Kardinals wurde in den folgenden Jahren von verschiedenen Künstlern ausgeführt. Die wichtigste Untersuchung zur gesamten Kapelle stammt von Frederick Hartt, Gino Corti und Clarence Kennedy, die sich ausführlich dem Dokumentenbestand sowie einer formalen und stilistischen Analyse der Ausstattung widmeten.<sup>94</sup>

Bei der Kapelle handelt es sich um einen kleinen, annähernd quadratischen Raum mit Kuppelwölbung am linken Seitenschiff der Kirche. Den Eingang bildet ein Rundbogenportal mit Ädikula-rahmung. Das Grabmal befindet sich in einer Nische an der Ostwand der Kapelle. Es ist bereits vom Kircheneingang aus durch das hohe Kapellenportal sichtbar. An der Westwand befindet sich eine marmorne Kathedra mit darüberliegender Darstellung der Verkündigung.<sup>95</sup> An der Nordwand ist ein einfacher Altar Antonio del Pollaiuolos aufgestellt. Die komplett in farbig glasierter Terrakotta aus der Werkstatt Luca della Robbias gestaltete Decke zeigt vier große Tondi mit Darstellungen der Tugenden - Gerechtigkeit, Stärke, Tapferkeit und Mäßigung.<sup>96</sup>

Antonio Manetti wurde vermutlich im Juni 1460 mit dem Bau der Kapelle beauftragt; er verstarb jedoch bereits im November desselben Jahres. Dennoch gingen die Arbeiten zügig voran. Regelmäßige Zahlungen für Arbeiten an Werkblöcken (*parte dei conci*) gingen u.a. vom 19. Juli bis zum 4. April 1461 sowie am 15. Oktober 1461 auch an Giovanni di Matteo, den Bruder Antonios.<sup>97</sup> Giovanni gehörte zu diesem Zeitpunkt der Werkstatt Antonios an, die jetzt wirtschaftlich getrennt von Bernardo arbeitete, wie die Steuererklärung von 1458 belegt.<sup>98</sup> Damit war von Beginn an ein Mitglied der Werkstatt Antonios an den Arbeiten beteiligt, und es erscheint wahrscheinlich, dass auch für die bildhauerischen Aufträge bereits zu diesem Zeitpunkt an Antonio gedacht wurde und nicht an Bernardo, der sich in jenen Jahren vorwiegend als Architekt betätigte. Sicher

---

<sup>93</sup>Die Rossellino-Werkstatt war bereits früher für San Miniato tätig. Bernardo schloss 1443 mit den Mönchen einen Vertrag über Arbeiten am Dormitorium ab. 1450 wird sein Name nochmals mit Zahlungen für Arbeiten in San Miniato erwähnt. Als Bernardo 1451 Florenz in Richtung Rom verließ, führte Antonio die Arbeiten fort; überliefert sind Zahlungen an ihn für Arbeiten am Kloster, siehe dazu MACK 1972, S. 76f. Ab 1457 wurden weitere Arbeiten an innenliegenden Chortreppen geplant, deren Ausführung jedoch erst 1467 - nach Bernardos Tod - vollendet wurde, ebd., S. 191-194.

<sup>94</sup>HARTT/CORTI/KENNEDY 1964. Das gut recherchierte und den aktuellen Forschungsstand zusammenfassende Buch, profitierte zudem von kurz zuvor aufgefundenen Zahlungsbelegen der *Cambini-Bank*, die eine Rekonstruktion der Aufträge und Zahlungen an bestimmte Werkstätten zuließen und Aufschluss über den Fortgang der Arbeiten geben. In den darauffolgenden Jahren erschienen einige wichtigere kürzere Abhandlungen zu bestimmten Aspekten der Kapelle, HANSMANN 1993; KOCH 1996; APFELSTADT 2000.

<sup>95</sup>Der Thron stammt ebenfalls von Antonio Rossellino und wurde 1466 ausgeführt, siehe dazu HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 54. Die Darstellung der Verkündigung stammt von Alesso Baldovinetti. Siehe zu der kompletten malerischen Ausstattung der Kapelle ebd., S. 101-120.

<sup>96</sup>Siehe zu einer genauen Beschreibung und Analyse der Decke ebd., S. 73-78.

<sup>97</sup>Ebd., S. 136-140.

<sup>98</sup>Siehe dazu die Kapitel II.1 und II.3.4.2.

konnte Antonio dadurch bereits früh Einfluss auf die architektonische Rahmengestaltung für das geplante Grabmal ausüben.<sup>99</sup> Im Juni 1462 wurde der Bau der Kapelle abgeschlossen und mit der eigentlichen Ausstattung begonnen.<sup>100</sup>

Am 1. Dezember 1461 wurde mit Antonio der Vertrag für das Grabmal geschlossen. Im Vorfeld muss es zumindest eine mündliche Übereinkunft gegeben haben, dies lässt jedenfalls der bereits im Sommer bestellte Marmor und Porphyr vermuten. Der Florentiner Gelehrte Domenico Maria Manni berichtete im 18. Jahrhundert nur von Antonio als ausführendem Künstler, der von ihm zitierte Vertrag vom 1. Dezember 1461 weise nur dessen Unterschrift auf.<sup>101</sup> Deswegen war es überraschend, als in den Dokumenten der *Cambini-Bank* auch der Name Bernardos auf einem Beleg vom 23. Dezember 1461 entdeckt wurde. Beide Brüder scheinen demzufolge für die Arbeiten verantwortlich gewesen zu sein. Die Tatsache aber, dass Bernardo nicht den ersten Vertrag unterzeichnete, ließ Hartt vermuten, der gesamte Auftrag sei zunächst an Antonio gegangen und dieser habe erst im Nachhinein seinen älteren Bruder einbezogen. Für den Entwurf des Grabmals sei allein Antonio verantwortlich.<sup>102</sup> Warum der zu diesem Zeitpunkt in viele architektonische Projekte eingebundene Bernardo sich später für das Grabmalsprojekt engagieren ließ, bleibt aber offen.<sup>103</sup>

Der Fortgang der Arbeiten lässt sich anhand der von Corti aufgefundenen Dokumente recht gut nachvollziehen. Leider liefern die Belege aber keine genaueren Anhaltspunkte dafür, welche Werkstattmitglieder die einzelnen Skulpturen ausführten. Dies gilt auch für den Tondo. Eine bedeutend höhere Anzahl an Einzelzahlungen an Antonio belegt aber, dass der Hauptteil der Arbeiten von ihm bzw. seiner Werkstatt ausgeführt worden sein muss und nicht von Bernardo.<sup>104</sup> 1466 wurde das Grabmal fertiggestellt, im September des Jahres wurde der Leichnam des Kardinals in das Grab überführt.

Das aus Marmor gefertigte Grabmal befindet sich leicht rückversetzt in einer die ganze Ostwand beherrschenden rundbogigen Nische. Ein aus Marmor gestalteter seitlich ge-

---

<sup>99</sup>Vgl. ebd., S. 48 und 65. Nach 1461 wird Giovannis Name in den Dokumenten nicht mehr separat aufgeführt. Außer Papi d'Antonio di Vanni (*scharpellatore*) werden keine weiteren Assistenten namentlich genannt. Im *catasto*-Eintrag der Rossellino-Brüder taucht dieser Name allerdings nicht auf, ebd., S. 49.

<sup>100</sup>Über den Fortgang des Baus und der Ausstattung der Kapelle informiert am besten Hartt, ebd., S. 47-63.

<sup>101</sup>MANNI 1746, S. 151-153. Der Vertrag ist heute verschollen, siehe dazu auch HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 47.

<sup>102</sup>Ebd., S. 51f.

<sup>103</sup>Möglich wäre auch, dass Manni schlichtweg den Namen Bernardos in der Wiedergabe des Vertrags vergaß. Da das Original heute verschollen ist, lässt sich dies nicht mehr überprüfen. Da Manni ansonsten als sehr gewissenhaft in diesen Dingen und Abschriften gelte, mochte Hartt allerdings nicht von einer solchen Annahme ausgehen, ebd., S. 52.

<sup>104</sup>Insgesamt teilt sich die Bezahlung wie folgt auf: Von den veranschlagten Gesamtkosten von 425 *florin di suggello* entfielen 275 auf Antonio, auf Bernardo hingegen nur 150. Im Gegensatz zu den kontinuierlichen kleineren Zahlungen an Antonio erhielt Bernardo erstmalig im Dezember 1463 eine Zahlung über 40 *florin di suggello*, eine weitere Zahlung in dieser Höhe erfolgte im Mai 1464. Weitere Zahlungen blieben aus; wenig später verstarb Bernardo am 23. oder 24. September desselben Jahres. Siehe hierzu die Ausführungen bei ebd., S. 52-54.

raffter Vorhang fungiert als Rahmung. Die Bogenlaibung ist kassettiert, die einzelnen Kassetten weisen Rosetten auf. An der mit Porphyrr verkleideten Rückwand verläuft ein ornamentierter Fries. In diese Nische wurden die einzelnen, hauptsächlich aus weißem Marmor gefertigten Elemente des Grabmals eher locker eingestellt. Es existiert keine architektonisch zusammenfassende Gestaltung mehr, wie es sie noch bei Bernardos *Bruni-Grabmal* in Santa Croce gab. Auf einem abgestuften Podest steht der aufgebahrte, rundplastisch ausgearbeitete Sarkophag. Darüber steht die eigentliche Totenbahre mit der Liegefigur des toten Kardinals. Am Kopf- und Fußende der Bahre sitzt je ein Putto, der diese Bahre stützt.

Dieser Aufbau wird durch eine flache architektonische Wandgliederung mit zwei seitlich hervortretenden Pilastern hinterfangen, die exakt auf Höhe der Liegefigur abschließen. Auf beiden Kapitellen kniet je ein sich zur Mitte hin wendender Engel, der linke hält eine Krone, der rechte einen Palmenzweig. Zwischen ihnen befindet sich eine fensterartig gestaltete, mit Pilastern eingefasste Nische, die als Verbindungsstück zu dem Lünettenfeld fungiert. Diese wird durch den großen, mit einem Fruchtkranz gerahmten Madonnentondo dominiert. Am Rahmen ist oben und unten je ein geflügelter Puttenkopf dargestellt, der für eine vertikale Einbindung sorgt. Getragen wird der Tondo von zwei großen, zu beiden Seiten heranschwebenden Engeln.

Die Besonderheiten der Gestaltung des Grabmals sind zum einen die eingangs erwähnte lockere Verbindung der einzelnen Elemente und zum anderen die sich aus der Verwendung verschiedener Steinarten ergebenden Kontraste. Die reichhaltige Ornamentierung und Verzierung aller architektonischen Elemente ist darüber hinaus an vielen Stellen vergoldet. Auch die Figuren weisen stellenweise noch Reste einer Vergoldung auf.

Der Aufbau des Grabmals lässt sich grob in zwei Zonen unterteilen: eine untere, bestehend aus hinterfangenem Podest und Sarkophag, und eine obere, die freier und lockerer wirkt, da ihr jegliche Hintergrundrahmung fehlt. Als den Raum begrenzende Rahmung fungiert einzig die Nische. Zusammenhänge werden durch die kompositionellen und motivischen Bezüge der einzelnen Figuren untereinander hergestellt. Der farbliche Kontrast der weißen Figuren zu der Porphyrrinkrustation der Nische trägt ebenfalls zu einer Verbindung der einzelnen Elemente bei.

Bereits an dieser neuen aufgelockerten Art der Grabmalsgestaltung lässt sich die herausragende Stellung ablesen, die Antonio Rossellino zu dieser Zeit eingenommen haben muss. Der hohe künstlerische Wert dieser innovativen Lösung führte aber auch zu der Annahme, dass der ältere Bruder Bernardo beim Entwurf des Grabmals eine große Rolle gespielt haben müsse.<sup>105</sup> Der zunächst jedoch nur mit Antonio geschlossene Vertrag und die anfänglich nur an ihn gezahlten Gelder scheinen diese These nicht zu stützen. Offen bleibt die Frage, ob Bernardo an der Ausführung einiger Figuren beteiligt war. Kennedy bejahte dies und erkannte Bernardos Hand an einigen der Skulpturen.<sup>106</sup> Die unterschiedliche Ausführung einzelner Elemente legt tatsächlich die Mitarbeit verschiedener Künstler nahe, doch lässt sich an keiner der Figuren die Hand Bernardos überzeugend

---

<sup>105</sup>Ebd., S. 79-100.

<sup>106</sup>Ebd., S. 47-63.

nachweisen.<sup>107</sup> Auf eine eingehende Beschreibung der einzelnen Figuren und Elemente sowie deren künstlerische Einordnung wird hier verzichtet – lediglich der Tondo, dessen Madonnendarstellung von besonderem Interesse für diese Arbeit ist, erfährt in einem der folgenden Kapitel eine genaue Beschreibung. Auf die Gestaltung weiterer skulpturaler Elemente wird darüber hinaus an späterer Stelle vergleichend hingewiesen.<sup>108</sup>

In den Jahren 1460-1462 scheint man sich in Antonios Werkstatt auch mit dem Grabmal Giovanni Chellinis beschäftigt zu haben. Die ausführenden Künstler sind nicht dokumentiert, es existiert lediglich ein Vermerk im Testament Chellinis vom 20. Februar 1460, der besagt, dass bereits ein Grabmal in San Domenico in San Miniato al Tedesco in Auftrag gegeben worden sei. Vollendet wurde es aller Wahrscheinlichkeit nach kurz nach Chellinis Tod 1462.<sup>109</sup> In der kunsthistorischen Literatur wird das Grabmal seit den Forschungen von Markham Schulz für die Werkstatt Bernardos in Anspruch genommen, dennoch erscheint es aufgrund der vorgeschlagenen Arbeitsteilung zwischen den Werkstätten und den zeitgleichen architektonischen Verpflichtungen Bernardos wahrscheinlicher, dass Antonio den Auftrag erhielt.<sup>110</sup>

Das Grabmal ist heute nicht mehr in seinem Urzustand erhalten, was die Zuschreibungsfrage erschwert. Von dem figürlichen Schmuck scheint einzig die Liegefigur Chellinis zum Originalbestand zu gehören (Abb. 17).<sup>111</sup> Markham Schulz erkannte Bernardo weder als Entwerfer des Grabmals noch als ausführenden Bildhauer an. Die Liegefigur sei von einem Assistenten gestaltet worden. Parallelen zu der Beata Villana in Santa Maria Novella (Abb. 15) seien vorhanden, jedoch stammten beide Figuren nicht aus einer

---

<sup>107</sup>Siehe dazu auch MARKHAM SCHULZ 1977, S. 16. Markham Schulz schließt eine Mitarbeit Bernardos sowohl an der Ausführung wie auch am Entwurf des Grabmals aus. Trotz der nachweislich ab 1458 getrennt auftretenden Werkstätten der beiden Brüder scheint es nach Markham Schulz so zu sein, dass beide voneinander abhängig waren und Bernardo Aufträge zugeteilt bekam, für die dann letztendlich Antonio mit seinen Gehilfen verantwortlich war.

<sup>108</sup>Siehe zu einer genauen ikonografischen Analyse und Besprechung des Grabmals sowie möglicher Vorbilder HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 79-100. Die auf stilistischen Bewertungen beruhenden Zuschreibungen einzelner Elemente des Grabmals, insbesondere an Bernardo (siehe dazu besonders ebd., S. 90) sind oft nicht nachzuvollziehen. Markham Schulz lehnte die Beteiligung Bernardos an Entwurf und Ausführung ab. Sie erkannte höchstens eine Mitwirkung unbekannter Assistenten an, die streng unter der Kontrolle Antonios gearbeitet hätten, MARKHAM SCHULZ 1977, S. 16. Der rechte kniende Engel konnte mittlerweile von Doris Carl überzeugend als Werk Benedettos da Maiano vorgestellt werden, CARL 2006, Bd. 1, S. 51-56. Carl lehnte, wie auch Markham Schulz, eine Beteiligung Bernardos an Planung und Ausführung der Figuren ab und erkannte alle übrigen Figuren als eigenhändige Arbeiten Antonios an. Nähere Ausführungen zu der Werkstattbeteiligung Benedettos da Maiano in Kapitel II.3.9.

<sup>109</sup>Siehe dazu MARKHAM SCHULZ 1969 und MARKHAM SCHULZ 1977, S. 75-81 und 117-120.

<sup>110</sup>Antonio war auch bereits für die Büste des Giovanni Chellini verantwortlich, die er 1456 vollendete. Ein ausführlicher Forschungsüberblick über die früheren Zuschreibungen des *Chellini-Grabmals*, die von Donatello über Bernardo und Antonio Rossellino sowie Michelozzo reichen, bei ebd., S. 117-120. Stemp sprach sich ebenfalls eher für einen Auftrag an Antonio als an Bernardo aus, STEMP 1992, S. 130f.

<sup>111</sup>Siehe zu einer Analyse des Bestandes und einer Rekonstruktion MARKHAM SCHULZ 1969 und MARKHAM SCHULZ 1977, S. 75f. sowie die Abb. 122 und 123.



Hand, dazu unterscheide sich die Ausführung im Detail zu sehr.<sup>112</sup> Diese Beobachtungen sind zutreffend; zudem konnte die Figur der Beata von Markham Schulz überzeugend Desiderio da Settignano zugeschrieben werden, der schon allein aus zeitlichen Gründen wohl nicht für das *Chellini-Grabmal* verantwortlich zeichnete.

Markham Schulz' Ablehnung einer Attribution an Antonio Rossellino ist jedoch nicht überzeugend.<sup>113</sup> Die trotz der flachen Behandlung einzelner Motive noch hervortretende überlegene Gewandorganisation mit leicht statischem, parallelen Verlauf einzelner Falten könnte durchaus zu dem Werk des jungen Bildhauers passen. Offensichtlich orientierte sich der Künstler an der Figur der Beata Villana und der dortigen Oberflächenbehandlung, deren feine Gewandstruktur auch bei Giovanni Chellini an einigen Stellen, wie der linken unteren Beinpartie, auftritt. Dennoch sind die Faltenwürfe insgesamt durch eine stärkere Tiefe und ein voluminöseres Erscheinungsbild gekennzeichnet. Noch vorhandene Unklarheiten dürfen als charakteristisch für das Werk des jungen Antonio gelten, der erst in den 1460er Jahren seinen eigenen Stil fand. Für die späten 1450er Jahre fehlen leider gesicherte Vergleichsbeispiele, die diese These absichern könnten, doch zeigt beispielsweise das Madonnenrelief im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 67) ähnlich gebrochene Falten und ebenso eine noch verhältnismäßig flache Ausarbeitung der Figur.<sup>114</sup>

Für den architektonischen Teil, der dem traditionellen und konventionellen Aufbau des 14. Jahrhunderts angehört, könnte, wie wenig später am *Lazzari-Grabmal*, Giovanni Rossellino - der zur Werkstatt Antonios gehörte -, verantwortlich gewesen sein (Abb. 34).<sup>115</sup> Beide Monumente weisen in ihrem Aufbau und der Detailgestaltung große Gemeinsamkeiten auf. Da das *Lazzari-Grabmal* anhand von Dokumenten für die Rossellino-Werkstatt gesichert ist, erscheint es zudem plausibel, sie auch als ausführende Bildhauer für das *Chellini-Grabmal* anzusehen. Die Zuschreibungsfrage wird dadurch erschwert, dass 1462 zunächst Bernardo mit dem Grabmal für Filippo Lazzari in San Domenico in Pistoia beauftragt wurde, aber die Arbeit noch nicht begonnen hatte, als er im September 1464 starb. Der Auftrag ging daraufhin im Oktober 1464 an Antonio und Giovanni Rossellino, die später beide Zahlungen für erfolgte Arbeiten erhielten. Im Juli 1467 konnte das Monument schließlich in der Kirche errichtet werden.<sup>116</sup>

Das Grabmal ist freischwebend an der rechten Wand der Saalkirche angebracht. Über einer Art Sockel, der aus einem von Lisenen und Friesen eingefassten Relieffeld besteht, ist auf zwei mit Blättern verzierten Konsolen der Sarkophag mit daraufliegender Totenfigur aufgestellt. Überfangen wird dieser Aufbau von einem halbrunden Bogen aus rotem

---

<sup>112</sup>Ebd., S. 79f.

<sup>113</sup>Ebd., S. 81.

<sup>114</sup>Siehe zu dem Madonnenrelief in Wien und der vorgeschlagenen Datierung um 1460 Kapitel III.2.3.

<sup>115</sup>Markham Schulz entwickelte den Grabmalstypus aufgrund von Vergleichen und kam ebenfalls zu dem Schluss, dass das *Chellini-* und das *Lazzari-Grabmal* Parallelen aufweisen. Begründet sei die Anfertigung nach einem traditionellen Typus vielleicht in den Wünschen der bereits in beiden Fällen älteren Auftraggeber, ebd., S. 77f.

<sup>116</sup>Ausführlich setzte sich in jüngster Zeit Luca Caburlotto mit dem Werk auseinander, CABURLOTTO 1997. Siehe auch MARKHAM SCHULZ 1977, S. 129f; dort auch eine Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands, Abb. 223.

Porphyr. An Kopf- und Fußende des Sarkophags steht jeweils ein geflügelter Engel; er zieht einen weiter oben angebrachten marmornen Vorhang zur Seite, der den kompletten Grabmalsaufbau rahmt. Bekrönt wird der baldachinartige Abschluss von einem knienden nackten Putto, der den Vorhangstoff festhält. Das große untere Relief zeigt eine Gelehrtenzene. An der Längsseite des Sarkophags sind zwei kleine Putten wiedergegeben, die die Inschrifttafel halten.

Die architektonische Anlage dürfte kaum auf Antonio zurückgehen. Seine Interessen lagen im figürlichen, darstellerischen Bereich; es ist daher viel wahrscheinlicher, dass er den Entwurf seinem Bruder Giovanni überließ, der sich nachweislich auch als Architekt betätigte. Antonio dürfte zudem mit dem Grabmal des Kardinals von Portugal, dessen Auftrag 1461 an ihn erging, bereits ausgelastet gewesen sein. Auch Caburlotto nahm aufgrund der Beschäftigung Antonios mit dem Grabmal in San Miniato al Monte in diesen Jahren eine überwiegende Ausführung durch Giovanni an. Aus architektonischen Gründen hielt er es nicht für überzeugend, dass Bernardo das Grabmal entworfen haben könnte, da er mit dem *Bruni-Grabmal* in Santa Croce in Florenz ganz andere Maßstäbe gesetzt habe.<sup>117</sup> Ein kurzer Blick auf die figürliche Ausstattung reicht aus, um Antonio ebenso als ausführenden Künstler für das große Gelehrtenrelief, die Putti mit der Inschriftentafel, die Totenfigur und den obersten bekrönenden Putto auszuschließen. Die Figuren sind allesamt zu grob gearbeitet. Ihre Gesichter sind rundlich, mit einer breiten, etwas teigigen Mimik, die so gar nicht Antonios präziser, anmutiger Gestaltungsart entspricht.

In Frage kommen für eine Beteiligung Antonios nur die beiden Engel, die den Vorhang aufhalten. Diese sind in einer breiten, nach außen gewandten Schrittbewegung dargestellt. Ihr sehr enganliegendes knielanges Gewand flattert mit onduiertem Saum lebendig um die Knie herum. Doch bleiben die Figuren ansonsten stark dem Werkblock verhaftet. Die kleinen Flügel und die Arme brechen nicht aus einer imaginären Umrisslinie aus, die sich in der Breite an der Fußstellung orientiert. Die Ausführung ist recht grob, die Physiognomien sind schlicht gehalten und lassen Ausdruckskraft vermissen. Die Gesichtsform, das spitze Kinn, die hohen Wangenknochen und die breite, hohe Stirn weisen aber durchaus Parallelen zum Werk Antonios auf. Am wahrscheinlichsten erscheint es, dass er für den Entwurf der Engel verantwortlich war, die Ausführung jedoch in der Hand eines Assistenten lag. Der ältere Bruder Giovanni hatte bereits für San Miniato al Monte Arbeiten in eigenem Auftrag ausgeführt, so dass er vermutlich der hauptsächlich verantwortliche Bildhauer für das *Lazzari-Grabmal* war. Auch seine Zusammenarbeit mit Antonio am *Chellini-Grabmal* erscheint aufgrund dieser Beobachtungen plausibler.<sup>118</sup>

1468 fertigte Antonio nachweislich der am Objekt angebrachten Signatur die Büste des Florentiner Humanisten Matteo Palmieri (1406-1475) an.<sup>119</sup> Da die Büste lange Zeit

---

<sup>117</sup>Hierin stimmt er mit Markham Schulz überein, CABURLOTTO 1997, S. 7-9. Giovanni dürfte seine Arbeiten in San Miniato al Monte 1464 bereits beendet gehabt haben, wodurch er für den Auftrag in Pistoia im Gegensatz zu seinem jüngeren Bruder Antonio Zeit hatte. Der traditionelle und etwas statische Aufbau könnte allerdings auch einem Auftraggeberwunsch geschuldet sein.

<sup>118</sup>Vgl. dazu auch die Ausführungen in Kapitel II.3.4.2.

<sup>119</sup>Büste des Matteo Palmieri, Marmor, 54 cm hoch, Bargello, Florenz (Inv.-Nr. 1151). Die Signatur

draußen an der *Casa Palmieri* aufgestellt war, ist sie heutzutage in einem sehr schlechten Erhaltungszustand. Die Oberfläche ist rau und porös (Abb. 23). Ähnlich der *Chellini-Büste* wurde vermutlich auch das Bildnis Palmieris nach einer am lebenden Modell abgenommenen Maske gefertigt.<sup>120</sup>

Zu den wenigen freien Standfiguren Antonio Rossellinos gehört der hl. Sebastian aus der Collegiata in Empoli (Abb. 43).<sup>121</sup> Die Statue ist Teil eines dreigeteilten hölzernen Retabels in Form einer Serliana. Die Predellenzone ist mit Szenen aus dem Leben des hl. Sebastian geschmückt. Darüber befindet sich ein dreiteiliger Aufbau mit abschließendem Gebälk. Die einzelnen Kompartimente sind mit Pilastern voneinander getrennt. Das zentrale Feld bildet eine überhöhte, leicht vorkragende Rundbogennische mit muschelförmiger Kalotte, in der die Figur des hl. Sebastian steht. Der obere Abschluss ist zusätzlich mit Voluten und Pflanzen verziert. Die architektonischen Elemente sind mit vergoldeten Applikationen versehen. In die seitlichen hochrechteckigen Felder sind Tafelbilder eingelassen, die je einen Engel zeigen. An beiden oberen Ecken des Altars kniet ein kleiner marmorner Engel, der linke hält eine Krone als Zeichen für den Märtyrer in den Händen.

Die gemalten Teile stammen vermutlich von Francesco Botticini, die drei Skulpturen sind ihrem Stil nach zu urteilen der Werkstatt Antonio Rossellinos zuzuordnen. Während bei den Engeln aufgrund ihrer sehr rundlichen, massigen Körper wohl eher von einer Werkstattarbeit ausgegangen werden muss, ist der Sebastian von sehr hoher Qualität, die die Annahme einer Ausführung durch Antonio rechtfertigt.<sup>122</sup>

Sebastian lehnt mit hinter dem Rücken zusammengebundenen Händen an einem in voller Körperhöhe wiedergegebenen Baumstamm. Das Gewicht der Figur ist komplett auf das linke, vorgestellte Bein gelegt, mit dem rechten tritt Sebastian zurück, nur die

---

befindet sich an der Innenseite der Büste: OPUS ANTONIO GAMBARELLI / MATTHEOS PALMERIO SAL. AN. MCCCCLXVIII.

<sup>120</sup>Siehe zu einer möglichen Beteiligung Antonios an dem vermutlich hauptsächlich von Andrea del Verrocchio ebenfalls in den späten 1460er Jahren ausgeführten Lavamanos in der Alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz das Unterkapitel zu Andrea del Verrocchio II.3.5. Am 25. Juni 1467 erhielt Antonio des Weiteren Zahlungen für eine einfache Kanzel und den darunter liegenden Türbogen in der Collegiata in San Gimignano, APFELSTADT 1987, S. 7. 1468 und 1469 fertigte Antonio außerdem eine runde Platte für das Grab von Bastiano di Lazzaro, die dieser selbst in Auftrag gab, ebd., S. 8. Vom 1. Februar 1469 sind Zahlungen für die Darstellung einer Gottheit auf einem Helm belegt. Dieser war Teil eines Projektes von Antonio und Piero del Pollaiuolo für eine Zeremonienwaffe für die Familie Salutati, COVI 1978. Zu dem häufig mit der Werkstatt Antonio Rossellinos in Verbindung gebrachten Grabmal des hl. Savinus in Faenza siehe die Ausführungen in Kapitel II.3.4.2.

<sup>121</sup>Der Altar mit der zentralen Figur des ca. 155 cm hohen hl. Sebastian befindet sich heute im Museum der Collegiata in Empoli (Inv.-Nr. 36). Bereits das *Libro di Antonio Billi* und Vasari nannten Antonio als Bildhauer des hl. Sebastians. Dokumente, die das zweifelsfrei belegen würden, fehlen aber. Siehe zu einer Besprechung und einem Forschungsüberblick APFELSTADT 1987, S. 326-376 und APFELSTADT 1992.

<sup>122</sup>Die Engel sind in ihrem Haltungsmotiv den knienden Engelsdarstellungen am Grabmal in San Miniato al Monte (Abb. 48) sehr ähnlich. Der Entwurf stammt sicher von Antonio. Der linke Engel weist in seiner Physiognomie die stärksten Parallelen zu Antonio auf, vielleicht ist hier zumindest mit einer Vollendung durch den Meister zu rechnen.

Fußspitzen berühren die Standfläche. Der Kopf ist tief in den Nacken gelegt, mit einer leichten Körperdrehung blickt Sebastian sehnsüchtig nach oben. Das Gesicht spiegelt eindrücklich die Qualen des Martyriums, denen Sebastian ausgesetzt war. Die Augenbrauen sind leicht zusammengezogen, die Augen weit aufgerissen, und der Mund ist leicht geöffnet, wodurch dem Schmerz Sebastians eindrucksvoll Ausdruck verliehen wird. Die Figur ist bis auf ein knappes Lententuch unbekleidet. Der Oberkörper weist einige wenige Löcher auf, in denen einst die Pfeile steckten.

Herrscht auch über die Autorschaft Antonios in der Forschung Einigkeit, so schwanken doch die vorgeschlagenen Datierungen zwischen 1457 und dem Ende der 1470er Jahre.<sup>123</sup> Apfelstadt ist die letzte umfassende Untersuchung zu verdanken, in der er neben stilistischen Fragen insbesondere die Umstände einer mutmaßlichen Stiftung durch die Familie Capacci erforschte. Aufgrund seiner Beobachtungen schlug er eine Datierung des Altars in die späten 1470er Jahre vor.<sup>124</sup>

Stilistisch ist die Sebastiansfigur nicht leicht in Antonios Werk zu verorten, da weitere freistehende und vor allem auch unbekleidete Skulpturen fehlen. Diese Schwierigkeit spiegelt sich auch in den verschiedenen Datierungsvorschlägen wider. Die Untersuchungen Apfelstadts zur Altarstiftung liefern kein zwingendes Entstehungsdatum, zumal mitbedacht werden sollte, dass unter Umständen der Sebastian und die Engel für einen anderen Auftrag gedacht waren und erst später mit den Bildtafeln zusammengeführt wurden.<sup>125</sup>

Das komplexe Problem einer Datierung kann an dieser Stelle nicht gelöst werden.

---

<sup>123</sup>Gottschalk und Planiscig traten für eine Datierung kurz nach 1470 ein, GOTTSCHALK 1930, S. 70f. und PLANISCIG 1942, S. 56. Pope-Hennessy hingegen kehrte zu der bereits von Weinberger und Middeldorf vorgeschlagenen Datierung um 1460 zurück, WEINBERGER/MIDDELDORF 1928, S. 99 und POPE-HENNESSY 1970, S. 139. Paolucci ging von einer Datierung um 1475 aus, EMPOLI 1985, S. 104-108.

<sup>124</sup>APFELSTADT 1987, S. 326-376 und APFELSTADT 1992. Einen die Datierung in die 1470er Jahre stützenden Zusammenhang sah Apfelstadt auch darin, dass die Florentiner *Opera del Duomo* Antonio am 6. Mai 1476 mit einer ähnlichen Aufgabe betraute: dem Vollenden einer Gigantenfigur, die einst von Agostino Duccio begonnen worden war (der Auftrag an Antonio ging einher mit einem Auftrag für eine Kanzel), APFELSTADT 1987, S. 11f. und 363. Diese Aufträge kamen nie zur Ausführung. Apfelstadt erkannte zudem Parallelen der Engel zu den Darstellungen in San Giobbe in Venedig, deren Auftrag vermutlich in die Mitte der 1470er Jahre fällt, wodurch Apfelstadt seine Datierung des Altars in Empoli in diese Jahre gestützt sieht, ebd., S. 361. Jedoch handelt es sich bei den Skulpturen in San Giobbe wohl eher um eine intensive Rezeption der Engel in Empoli und San Miniato al Monte, vgl. dazu die späteren Ausführungen in diesem Kapitel.

<sup>125</sup>Die Malereien Botticinis sind auch nicht dokumentarisch abgesichert, werden aber in der Regel in den Zeitraum 1475-1480 datiert, APFELSTADT 1992, S. 195f. Apfelstadt stellte sich auch die Frage, ob es wirklich der ursprünglichen Intention entsprochen habe, den Sebastian mit den Engeln und gemalten Bildtafeln zu einem Altar zusammenzufügen, oder ob nicht vielleicht ein vollständiger Marmoraltar beabsichtigt gewesen sei, der aber bis zu Antonios Tod nicht vollendet worden sei, so dass sich die Auftraggeber dazu entschlossen hätten, eine schnellere und billigere Lösung mit gemalten Altartafeln zu wählen, um das Werk zügig vollenden zu lassen. Letztlich lehnte Apfelstadt dies aber ab und ging davon aus, dass der Altar in seiner heutigen Form intendiert worden sei, ebd., S. 201f. Derartige Aufstellungen von Skulpturen in einem Altar mit gemalten Seitentafeln waren nichts Ungewöhnliches in der Toskana, siehe dazu WENDERHOLM 2006, insbesondere zu dem Altar in Empoli S. 142-144.

Die Ähnlichkeit der Engelsdarstellungen mit den Figuren in San Miniato al Monte, des Sebastiankopfes, insbesondere der Frisur, mit der Figur Johannes des Täufers in Faenza (Abb. 37) sowie die Rezeption der Engel in Venedig machen allerdings eine Datierung in die späten 1460er Jahre wahrscheinlich.<sup>126</sup>

Festzuhalten bleibt aber auf jeden Fall, dass der Sebastian von außergewöhnlich hoher Qualität ist. Besonders gelungen ist das trotz der kleinen Standfläche überzeugend bewegte Standmotiv. Die angewinkelten Arme und der zurückgelehnte Kopf brechen die Umrisslinie auf und sorgen dadurch für eine kontrastreiche, spannungsvolle Haltung. Die hochpolierte Oberfläche ist sehr detailliert und zart ausmodelliert. Man spürt geradezu die körperliche Anspannung des Gequälten. Das Lendentuch besteht aus einem sehr dünnen Stoff, der eng um die Hüften geschlungen ist und eine besonders kleinteilige Fältelung zeigt, was die hohe Qualität der Figur noch einmal unterstreicht. Dieses große Können lässt es unwahrscheinlich erscheinen, dass hier ein frühes Werk des Künstlers vorliegt, und stützt eine Datierung in die späten 1460er Jahre.<sup>127</sup>

### 2.2.2. Die 1470er Jahre

Den Übergang in die 1470er Jahre bezeichnet die Marmorkanzel im Dom von Prato (Abb. 95).<sup>128</sup> Diese im Mittelschiff aufgestellte Kanzel wurde von der *Opera del Sacro Cingolo* im April 1469 in Auftrag gegeben und bis zum September 1473 ausgeführt. In Dokumenten werden drei Namen in Verbindung mit dem Auftrag genannt: Antonio Rossellino, Mino da Fiesole und Pasquino da Montepulciano.

Die Kanzel hat die Form eines großen eucharistischen Kelches. Über einer schlichten modernen zweiteiligen Marmorbasis befindet sich die originale Sockelzone aus einem ornamental eingefassten Block. Daran schließt eine mit vier Sphingen geschmückte Zone an, die die Basis für den eckigen Standfuß bildet. Dieser ist auf jeder Seite mit figürlichen Reliefs geschmückt. Dargestellt sind die Madonna mit Kind (Abb. 98) und die Heiligen Johannes der Täufer, Laurentius und Stephanus (Abb. 99). Der darüber befindliche Brüstungskörper ist mit insgesamt fünf narrativen Reliefs verziert, die durch eine doppelte Pilasterordnung voneinander getrennt sind. Gezeigt werden die Gürtelspende der

---

<sup>126</sup>Siehe zu der Nähe zum Johannes-Kopf auch CARL 2006, Bd. 1, S. 45-47. Carl nahm ebenfalls Abstand von der zuletzt durch Apfelstadt vorgeschlagenen späten Datierung des Sebastian und ging von einer früheren Entstehungszeit aus. Der ehemals zu einer kompletten Figur gehörende Kopf des Johannes wurde zuletzt von Carl für Benedetto da Maiano in Anspruch genommen, der die Figur, unter dem Einfluss Antonio Rossellinos stehend, um 1465 - kurz bevor er Carls Meinung nach in dessen Werkstatt eintrat - ausgeführt hätte. Tatsächlich weist die Figur starke Parallelen zum Werk Antonios auf, der am Entwurf durchaus beteiligt gewesen sein könnte. Siehe zu einer Besprechung der möglichen Mitarbeit Benedettos in der Werkstatt Antonios Kapitel II.3.9.

<sup>127</sup>Die Bedeutung der Skulptur spiegelt sich auch in der erfolgreichen Rezeptionsgeschichte wider, siehe dazu APFELSTADT 1987, S. 368.

<sup>128</sup>Die Kanzel besteht, bis auf eine bemalte hölzerne Inschrifttafel (modern), die zugleich die Pforte zum Betreten der Kanzel darstellt, aus Marmor. Auf der Tafel steht: ANTONII ROSSELLINI FLORENT. ET MINI FESULANI OPUS LAUDATISSIMUM AN. MCCCCLXXIII; siehe allgemein zu der Kanzel CARLI 1981.

Muttergottes (Abb. 96), zwei Reliefs mit Szenen aus dem Leben des hl. Stephanus (Martyrium und Tod, Abb. 97, 94) und zwei weitere mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers (Herodesfest und Enthauptung).

Aus den Dokumenten geht hervor, dass Mino für die zwei Reliefs mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers bezahlt wurde, die anderen drei stammen aus der Werkstatt Antonio Rossellinos. Über die Zuordnungen der restlichen Partien an die drei Künstler sowie insbesondere darüber, wer den Gesamtentwurf für die Kanzel lieferte, geben die erhaltenen Dokumente keine Auskunft.<sup>129</sup>

Ohne weitere schriftliche Belege ist es schwierig, endgültige Aussagen zu treffen, wer für den Entwurf verantwortlich war. Bereits die Tatsache, dass Pasquino – ein durchaus angesehener Bildhauer und Bronzegießer, der bereits in den frühen 1460er Jahren Arbeiten für den Prateser Dom ausführte – 1469 mit der Beschaffung des Marmors für die Kanzel beauftragt wurde, scheint dafür zu sprechen, dass er für deren Aufbau verantwortlich zeichnete. Der stilistische Befund schließt sowohl bei den Sphingen als auch bei den Figuren des Standfußes eine Ausführung durch Antonio Rossellino und Mino da Fiesole aus. Während die Sphingen durchweg eine gute Qualität aufweisen, muss bei den vier Standfiguren, den drei Heiligen und der Madonna, genauer differenziert werden. Die männlichen Figuren wirken alle sehr steif. Ihre Ausführung ist flach, die Gewänder weisen eine parallele Faltenstruktur auf, die Gesichter sind ausdruckslos; den Darstellungen fehlen jegliche Feinheit und Raffinesse. Bei der Muttergottes hingegen scheint ein talentierterer Bildhauer eingegriffen zu haben. Die Figur passt sich zwar dem grundsätzlichen Schema an, doch stellen einzelne Details, wie die klare Definition von Stand- und Spielbein, der kleiner dargestellte Heiligenschein sowie der geraffte Mantel, eine deutliche Verbesserung gegenüber den anderen Figuren dar. Der Jesusknabe auf ihrem Arm ist in seiner Haltung und Proportionierung hingegen weniger geglückt. Die Position schwankt zwischen dem Sitzen in einer Mantelschlaufe und einer gestreckten Haltung. Die einzige wirkliche Stütze scheint die rechte Hand Marias zu sein, die sich unter seine rechte Achsel schiebt. Dieses Motiv entspricht in seiner grundsätzlichen Problematik den Darstellungen der sog. *Madonna vor der Girlande*, die in der Regel der Werkstatt Antonio Rossellinos zugeordnet werden (Abb. 141).<sup>130</sup>

Die mit Sicherheit aus Antonios Werkstatt stammenden narrativen Reliefs sind von einer viel qualitätvolleren Ausführung als die Einzelfiguren. Ihre Komposition, die viele Parallelen zu weiteren Werken Antonios aufweist, stammt gewiss von ihm selbst. An der Ausführung könnten auch nicht weiter benennbare Assistenten beteiligt gewesen

---

<sup>129</sup>In der Forschung werden alle drei Künstler als Urheber diskutiert, siehe zu einem entsprechenden Überblick APFELSTADT 1987, S. 38-73. Insbesondere zur Beteiligung Mino da Fiesoles auch ZURAW 1993, S. 267-273 und Katalog S. 807-812. Zuraw vermutete, dass Mino da Fiesole für den Entwurf verantwortlich gewesen sein könnte, aber aufgrund seiner anderweitigen Verpflichtungen die Ausführung nicht selbst übernahm, sondern es in der Hand Pasquino da Montepulcianos lag, 1469 den Marmor zu beschaffen und die Arbeiten zu überwachen.

<sup>130</sup>In späteren Kapiteln wird der Frage nachgegangen werden, ob diese These korrekt ist und ob ein Mitarbeiter der Werkstatt Antonios bei der Madonnendarstellung in Prato eingegriffen haben könnte: II.3.7 und VI.C.15. Eine Beteiligung Antonios ist aufgrund der schlechten Proportionierung und der stilistischen Ausführung auszuschließen.

sein, doch zeigt das einheitliche Erscheinungsbild der Reliefs eine mindestens kontrollierende, im Detail vielleicht auch eingreifende Überwachung durch Antonio, um ein homogenes Bild zu bewahren. Aufgrund ihrer Bedeutung innerhalb seines Œuvres und für sein Verständnis von *rilievo* sowie einer möglichen Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Malerei werden die Reliefs in einem späteren Kapitel ausführlich betrachtet.<sup>131</sup>

Um bzw. kurz nach 1470 dürften zwei weitere große Aufträge an Antonio gegangen sein: zum einen das *Nori-Epitaph* in Santa Croce in Florenz (Abb. 40), zum anderen die Ausstattung der *Piccolomini-Kapelle* in Sant'Anna dei Lombardi (Monteoliveto) in Neapel.<sup>132</sup>

Bei der früher häufig missverständlich als *Madonna del Latte* bezeichneten Darstellung in Santa Croce handelt es sich um eine in eine Mandorla eingefasste frontale Sitzfigur der Muttergottes mit dem Christuskind auf dem Schoß (Abb. 60). Das rundherum von Puttenköpfen gerahmte Relief ist erhöht an dem ersten südwestlichen Mittelschiffpfeiler der Kirche angebracht und gehört zu dem Epitaph Francesco Noris, der dieses für sich, seinen Vater sowie seine Nachkommen hatte errichten lassen (Abb. 40). Die eigentliche Grablege der Familie wird durch eine vor dem Pfeiler befindliche Grabplatte markiert. Diese ist allerdings mittlerweile fast gänzlich abgetreten.

Dem unteren Abschnitt des Pfeilers wurde an drei Seiten eine aus weißem Marmor und rotem Porphyr bestehende Sockelzone für das Epitaph vorgeblendet. Über dieser Zone ist ein großer, aus Marmor gefertigter, baldachinartig geraffter Vorhang angebracht, der auch die Mandorla mit der Madonna hinterfängt. Um das Material stoffartig wirken zu lassen, wurde der Marmor mit einem Brokatmuster verziert. Vor dem Pfeiler steht ein aus geflügelten Löwenpfoten gebildeter Sockel, auf dem sich ein freistehendes Weihwasserbecken befindet. Dort angebracht ist folgende Inschrift: ANTONIO PATRI SIBI POSTERISQVE FRANCISCVS NORVS POS[UIT]. Hinter dem Becken befindet sich ein großer bronzener, zweiarmiger Leuchter. Insgesamt ergibt sich so ein etwa fünf Meter hoher Gesamtaufbau, der von dem großen Madonnenrelief dominiert wird.

Das Epitaph wurde bereits in den frühen Quellenschriften über Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts Antonio zugeschrieben; sowohl Francesco Albertini als auch Giorgio Vasari führen ihn als Urheber an.<sup>133</sup> Scheint die Frage der Autorschaft geklärt zu sein,

---

<sup>131</sup>Siehe dazu Kapitel V.1.3.

<sup>132</sup>James Beck konnte anhand eines Dokumentes nachweisen, dass Antonio Rossellino auch für die Ausführung der Grabplatte von Lionardo Tedaldi und einer seiner Frauen (Elisabetta?) in Santa Croce, Florenz, verantwortlich war; entstanden ist die Platte wohl um 1473/74, BECK 1980. Leider ist die Platte in einem sehr schlechten Erhaltungszustand - selbst die Namen sind nicht mehr zu entziffern -, was eine genauere stilistische Analyse unmöglich macht. Unabhängig von dem nicht gänzlich gelösten Problem, wer genau auf der Grabplatte dargestellt ist, lässt sich zumindest festhalten, dass es sich um ein für Florenz höchst innovatives Werk handelt. Die Darstellung von Eheleuten auf ein- und derselben Grabplatte ist neuartig. Siehe zu möglichen Vorbildern, einer ausführlichen Besprechung der Familie Tedaldi und der möglichen Auftragsumstände APFELSTADT 1987, S. 108-143.

<sup>133</sup>Zum Text Francesco Albertinis siehe die Edition Waldemar H. de Boers ALBERTINI 2010, S. 98, und zu Vasari die neue Edition VASARI 2012, S. 27. Lediglich der auf dem *Libro di Antonio Billi* basie-

so herrscht bei der Frage der genauen Datierung Unklarheit. Die Vorschläge reichen in der Forschung von 1460 bis 1478, wobei eine zeitliche Einordnung in die 70er Jahre mehr Vertreter gefunden hat. Da sich die verschiedenen Meinungen hauptsächlich auf ein stilistisches Urteil gründen, erfolgt in einem späteren Kapitel zunächst eine ausführliche Beschreibung des Madonnenreliefs, das zugleich eine der wichtigsten Vergleichsmöglichkeiten für die Zuordnung der unsigniert gebliebenen halbfigurigen Madonnenreliefs für den privaten Gebrauch darstellt. Anschließend werden dann die einzelnen Forschungspositionen referiert und ein Datierungsvorschlag gemacht.<sup>134</sup>

Die Arbeiten an der Ausstattung der Grabkapelle für die 1470 erst 20-jährig verstorbene Maria von Aragon, die ihr Ehemann Antonio Piccolomini Todeschini bei Antonio Rossellino in Auftrag gegeben hatte, gingen nur langsam voran. Gewünscht war eine Kopie der Grabkapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte, da der Herzog diese von einem Besuch in Florenz her kannte. Der grundsätzliche Aufbau der Kapelle folgt also diesem Vorbild, ebenso die Ausstattung mit dem Grabmal, einem Altarbild (hier allerdings ein Relief statt eines Gemäldes) und einer Sitzbank (anstatt eines Throns).<sup>135</sup> Der zunächst nur vermutete und durch eine Anmerkung Vasaris gestützte Auftrag an Antonio Rossellino konnte 1970 von Eve Borsook durch zwei von ihr aufgefundene Briefe Filippo Strozzi an seinen Bruder Lorenzo in Neapel gestützt werden. Diese Schriftstücke belegen, dass Antonio 1477 nach Neapel reiste, um das von ihm gefertigte Altarbild, den sog. *Presepe-Altar*, aufzustellen.<sup>136</sup>

Ist seine Arbeit an dem Altar damit gesichert, trifft dieses dagegen bei dem Grabmal und dem *sedile* nicht zu.<sup>137</sup> Dass Antonio dafür nicht allein verantwortlich war, wird durch zwei Dokumente gestützt. Bei dem ersten handelt es sich um ein Ermächtigungsschreiben Antonio Piccolominis, datiert auf den 18. Juli 1481, das dazu berechtigt, eine Rückzahlung von 50 *florin* von den Erben Antonios für die Nichtvollendung des Grabmals zu verlangen. Zugleich beinhaltet es die Aufforderung, einen neuen Bildhauer für die Aufgabe zu suchen.<sup>138</sup> Bei dem zweiten Schriftstück handelt es sich um eine Zah-

---

rende *Codice Anonimo Magliabecchiano* erwähnt den älteren Bernardo als ausführenden Künstler. Vermutlich geht dieser Umstand aber auf einen Fehler in der Abschrift zurück, vgl. dazu FREY 1892B, S. 46f., FREY 1892A, GOTTSCHALK 1930, S. 14 und 85 sowie APFELSTADT 1987, S. 74.

<sup>134</sup>Siehe dazu Kapitel III.1.2. Für eine ausführliche Besprechung des gesamten Epitaphs und des Überlieferungszustands sei auf das entsprechende Kapitel bei Apfelstadt verwiesen, ebd., S. 74-107.

<sup>135</sup>Vgl. hierzu CARL 2006, Bd. 1, S. 381. Siehe zu einer Gesamtbesprechung des Auftrags sowie einer Beschreibung der Kapelle auch APFELSTADT 1987, S. 145-179.

<sup>136</sup>BORSOOK 1970, S. 3 und 14f. Doris Carl konnte 1996 diesen Umstand durch die Auffindung von dazugehörigen Zahlungsbelegen genauer spezifizieren. Die Dokumente belegen, dass das Altarbild von Antonio stammt und zwischen Februar 1471 und Mai 1474 angefertigt wurde, CARL 1996.

<sup>137</sup>Siehe zu dem *sedile* APFELSTADT 1987, S. 157. Die sich vor allem auf das bedeutendere Grabmal konzentrierende Forschung geht seit Bode aus stilistischen Gründen von einer Beteiligung Benedettos da Maiano aus. Gottschalk erkannte in Antonio ebenfalls den entwerfenden Künstler, keinesfalls lasse sich jedoch eine eigenhändige Ausführung des Bildhauers an den Figuren ausmachen, diese seien vielmehr von Benedetto da Maiano gefertigt worden, GOTTSCHALK 1930, S. 65-67. Siehe zu einem Forschungsüberblick, der die einzelnen Positionen seit Bode hinsichtlich einer Zuschreibung jeweils an Antonio oder Benedetto auflistet APFELSTADT 1987, S. 151., Anm. 11.

<sup>138</sup>Siehe zu dem Dokument FABRICZY 1907 und eine korrigierte Fassung bei CARL 2006, Bd. 1, S.



lungsurkunde über 100 *florin* von Antonio Piccolomini an Benedetto da Maiano vom 10. März 1490/1491.<sup>139</sup> Carl konnte überzeugend darlegen, dass Antonio für den Entwurf des Grabmals, das eine exakte Kopie seines Florentiner Grabmals in San Miniato al Monte darstellt, verantwortlich gewesen sein muss und dass er nach Vollendung des Altars mit den Arbeiten dafür begonnen hat.<sup>140</sup>

In der Architektur geht der untere Aufbau mit dem Sarkophag noch auf Antonios Werkstatt zurück, wobei jedoch auch hier Teile der Reliefs von Benedettos Werkstatt überarbeitet wurden.<sup>141</sup> Die Figuren sind Carl zufolge bereits überwiegend abgezeichnet gewesen, als Benedetto den Auftrag übernahm. Dieser vollendete sie dann, so dass in der Oberflächenbehandlung und Detailausführung sein Stil zu erkennen ist, die Grundanlage der Figuren aber noch den Charakter Antonios verrät, wodurch sich auch die in der Forschung bestehende Unsicherheit in der Zuschreibung begründen ließe. Eine solche Zusammenarbeit bei den Figuren erklärt die Ambivalenz der Darstellungen und die Schwierigkeit, sie gänzlich für den einen oder anderen Bildhauer in Anspruch zu nehmen.<sup>142</sup>

Der Altar wurde hingegen noch vollständig in der Werkstatt Antonios realisiert. Über einem seitlich von kannelierten Pilastern eingefassten Stipes befindet sich das in seiner Breite darüber hinausragende rechteckige Altarbild. Es besteht aus einer mit Girlanden verzierten Predella und einem mit kannelierten Pilastern dreigeteilten Bildfeld. Der obere Abschluss ist eine einfache Gebälkzone, der Fries ist mit Füllhörnern geschmückt. Als Bekrönung fungieren vier, rechts und links je paarweise aufgestellte Putten, die eine lange Girlande in den Händen halten, die seitlich am Altar herabfällt.

Das große mittlere Relief zeigt eine Darstellung der Anbetung Marias. Die beiden seitlichen Kompartimente bestehen zu etwa zwei Dritteln aus einer Nische, in der sich eine freiplastische Heiligenfigur befindet, und einem darüberliegenden Okulus mit daraus hervorguckender Halbfigur (Abb. 87). Die Identifizierung der Personen ist nicht eindeutig. Die Männer in den Okuli haben Schriftrollen als Attribute, es sind deswegen vermutlich Propheten. Bei den Standfiguren handelt es sich dagegen wohl um Apostel; beide halten ein Buch, der rechte hat zusätzlich einen nicht mehr vollständig erhaltenen Stab in der Hand. Aufgrund des kurzen Bartes ist die rechte Figur wahrscheinlich mit Johannes dem Evangelisten zu identifizieren, die linke könnte Jakobus den Älteren oder Andreas darstellen.<sup>143</sup>

---

580-582, Dokumentenanhang zu Kap. X A, 1.

<sup>139</sup>Ebd., Bd. 1, S. 582, Dokumentenanhang zu Kap. X A, 2.

<sup>140</sup>Es ergaben sich lediglich geringfügige ikonografische Änderungen, die auf die unterschiedlichen verstorbenen Personen zurückzuführen sind, ebd., Bd. 1, S. 383-386. Die Unzulänglichkeiten in den Proportionen und die in San Miniato al Monte besser funktionierende Einbindung des Grabmals in die Nischenarchitektur könnte darauf zurückzuführen sein, dass Antonio bei seinem Entwurf von den Maßen der Florentiner Kapelle ausging und nicht von der größeren Nische in Neapel, ebd., Bd. 1, S. 384, Anm. 19.

<sup>141</sup>Ebd., Bd. 1, S. 385f.

<sup>142</sup>Vgl. ebd., Bd. 1, S. 382-392.

<sup>143</sup>Während Gottschalk alle vier noch für die Evangelisten hielt - links Matthäus, darüber Lukas, rechts Markus, darüber Johannes (GOTTSCHALK 1930, S. 60.), spricht man sich in der *Soprintendenza*

Etwas befremdlich ist die Diskrepanz zwischen dem mittleren Relieffeld mit der Darstellung Maria und Josephs und den viel größeren Nischenfiguren. Jedoch spricht die Qualität aller Arbeiten für eine Ausführung durch Antonio, wenn auch am Relief in einigen Partien wohl Assistenten beteiligt waren, die nach Antonios Entwurf arbeiteten.<sup>144</sup> Das Altarbild mit der Anbetung des Christuskindes ist für die Entwicklung von Antonios Reliefstil besonders wichtig und wird daher in einem späteren Kapitel ausführlicher besprochen.<sup>145</sup>

Der Altar in Neapel muss nun auch als Indikator für die bildhauerischen und kompositorischen Interessen Antonios in den 1470er Jahren dienen und ist das wesentliche Vergleichsbeispiel für die beiden in Oberitalien mit ihm in Verbindung gebrachten Monumente: der Altar in der *Martini-Kapelle* in San Giobbe, Venedig (Abb. 44), und das Grabmal des 1474 verstorbenen Bischofs Lorenzo Roverella in San Giorgio, Ferrara (Abb. 46). Während die Zuschreibung des Altars in Venedig allein auf stilistischen Argumenten beruht, gibt es für das Grabmal einen Zahlungsbeleg aus dem Jahr 1476 mit Antonios Namen.<sup>146</sup>

Vollendet wurde das Grabmal aber anscheinend durch Ambrogio da Milano, von dem die bereits auf 1475 datierte Inschrift am Monument stammt. Dokumente, die dessen Arbeit belegen könnten, existieren jedoch nicht. Überhaupt ist dieser Bildhauer schwer zu fassen; es hat in jedem Fall im späteren Quattrocento mehrere Personen mit diesem Namen gegeben, das offenbart der stilistische Befund aller mit einem Ambrogio da Milano in Verbindung gebrachten Werke.<sup>147</sup>

Das nur leicht aus der Wand hervorkragende Grabmal wird aus einem Rundbogenmotiv in Form einer konzentrischen Doppelarkade und einer mittig zurückversetzten Nische gebildet. In der Horizontalen teilt sich das Monument in drei Zonen. Die untere Sockelzone besteht aus dem schlichten Sarkophag mit der Liegefigur des Toten und seitlich flankierenden großen Wappenfeldern, die die Basis für den Bogen bilden. Der darüberliegende Bereich ist in insgesamt fünf mit Pilastern getrennte Nischen mit Standfiguren gegliedert. Zentral ist Johannes der Täufer dargestellt (Abb. 47), flankiert

---

*all'Arte Medioevale e Moderna della Campagna* bei den Standfiguren für den hl. Jakobus (links) und Johannes den Evangelisten (rechts) aus, oben seien Propheten dargestellt. Apfelstadt hingegen hielt die linke Figur für den Apostel Andreas und die rechte für den Evangelisten Lukas, in den Okuli seien die Propheten Jesaia und Ezechiel wiedergegeben, APFELSTADT 1987, S. 172f. besonders Anm. 31.

<sup>144</sup>Apfelstadt hielt die linke der Standfiguren für besser, nur an ihr sei Antonio persönlich an der Ausführung beteiligt gewesen, ebd., S. 173-176. Die bekrönenden Putti seien ebenfalls nicht von Antonio selbst ausgeführt worden, ebd., S. 177f. Diese Ablehnung müsste noch einmal genauer hinterfragt werden. Die durchaus hohe Qualität und Feinheit der Figuren, ihre zart ausgebildeten Physiognomien sowie die Ähnlichkeit einzelner Gesichtspartien zu früheren Skulpturen Antonios lassen seine Beteiligung durchaus möglich erscheinen.

<sup>145</sup>Siehe dazu Kapitel V.1.2.

<sup>146</sup>Die Dokumente wurden erstmals von Cornelius von Fabriczy veröffentlicht, FABRICZY 1907. Apfelstadt korrigierte einige Stellen und ergänzte die Belege; er lieferte auch die bisher umfassendste Besprechung des Grabmals und der historischen Umstände, APFELSTADT 1987, S. 188-239 (mit Forschungsüberblick). Für eine mehr stilistisch orientierte Besprechung siehe STEMP 1992, S. 24-29.

<sup>147</sup>Vgl. ebd., S. 25 und PETRUCCI 2007, S. 155f.

wird er von den Heiligen Ambrosius (links) und Augustinus (rechts). In den seitlichen, zum Rahmen gehörenden Nischen befindet sich links der hl. Gregor und rechts der hl. Hieronymus. Die Lünette zeigt ähnlich dem *Bruni-Grabmal* einen großen Tondo mit der Darstellung der Muttergottes mit Kind und zwei Engel mit über der Brust gekreuzten Armen (Abb. 45). Die Laibung ist kassettiert. Der äußere Rahmen ist umlaufend alternierend mit geflügelten Puttenköpfen und Wolken verziert. Seitlich wird der Bogen von zwei kleinen Putten flankiert. Bekrönt wird der ganze Aufbau von einer Figur des hl. Georg.

Neben dem offensichtlichen Bezug des Aufbaus und der Lünettengestaltung zum *Bruni-Grabmal* Bernardo Rossellinos (Abb. 7) bestehen im Detail enge Bezüge zu Werken Antonios. Besonders auffällig ist dies am Tondo mit der Madonna und dem Jesusknaben, der fast genau die Komposition in San Miniato al Monte wiederholt (Abb. 49). Jedoch ist die Haltung des Kindes nicht klar definiert, und die Figurengruppe passt sich genau in den Rahmen ein, anstatt diesen zu überschneiden und so das beim Grabmal in San Miniato al Monte charakteristische aufgelockerte Gefüge entstehen zu lassen. Der Knabe weist in seiner Kopfgestaltung auffällige Parallelen zu dem Kind des Tondos im Bargello auf. Auch die Putti des Bogenrahmens verweisen mit ihren Gesichtsformen auf die Werkstatt Antonios.<sup>148</sup>

Die Komposition nutzt größtenteils versatzstückartig Elemente bekannter Florentiner Denkmäler, ihr fehlt die innovative Klasse der Werke Antonios, so dass eine Entwurfstätigkeit durch ihn an dieser Stelle abgelehnt wird. Keine der Arbeiten lässt sich zudem Antonio selbst zuschreiben. Obwohl die Formen manchmal deutlich durch ihn inspiriert sind, hält die Ausführung dem Vergleich mit gesicherten Werken Antonios nicht stand. Es mangelt den Figuren an der für ihn charakteristischen präzisen und feinen Oberflächenbearbeitung, so wirken die Gesichter in der Lünette teigig und ausdruckslos. Die Gewänder der Standfiguren reichen teilweise bis auf den Boden, wo sie sich in kräuselnden Falten stauen, ein für Florenz in dieser Zeit sehr altmodisches Motiv. Die Standmotive sind bei keiner Figur schlüssig wiedergegeben, am überzeugendsten ist noch der hl. Hieronymus. Die Figuren sind alle recht breit und ihnen fehlen die Feinheit und Ausdruckskraft, wie sie beispielsweise der hl. Sebastian in Empoli zeigt, dessen Haltungsmotiv der schmalen Figur eine gewisse Lebendigkeit und Dynamik verleiht. Dieses Aufbrechen der imaginären Umrisslinie suggeriert zumindest gegenüber den Figuren in Ferrara eine gewisse Rundansichtigkeit. Hierin sind auch die Standskulpturen in Neapel denen am *Roverella-Grabmal* überlegen. Es ist daher durchaus zweifelhaft, ob Antonio für den Entwurf der Ferrareser Figuren verantwortlich war.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup>Es besteht des Weiteren eine gewisse Ähnlichkeit zu dem aus den 1470er Jahren stammenden Tabernakel aus Santa Chiara, das üblicherweise mit der Werkstatt Antonio Rossellinos in Verbindung gebracht wird (Marmor, 198,1 x 88,9 cm, Victoria & Albert Museum, London, Inv.-Nr. 7720A-1861). Wie Pope-Hennessy bereits vermutete, muss hier die Ausführung in den Händen von Gehilfen gelegen haben, Antonios persönlicher Stil lässt sich an dem Werk nicht erkennen, LONDON 1964, Bd. 1, S. 128f., Nr. 105. Auch Apfelstadt erkannte in der Gestaltung mit den Putti Parallelen zu der Werkstatt Antonios, APFELSTADT 1987, S. 218f.

<sup>149</sup>Stemp hingegen erkannte Antonio als Entwerfer aller Figuren an, zu groß seien die Parallelen zu dessen Florentiner Werken, STEMP 1992, S. 24f. Auch Apfelstadt sprach sich für einen Entwurf

Auch wenn Antonio selbst als ausführender Künstler ausgeschlossen werden muss, bleibt die Frage einer Werkstattbeteiligung. Ein Hauptproblem der stilistischen Analyse liegt darin begründet, dass die Teilnahme von mindestens zwei Werkstätten gesichert ist, über deren Mitarbeiter in diesen Jahren man nichts weiß. Wie man sich Antonios *bottega* in dieser Zeit vorzustellen hat, ist unklar. Seine drei Geschwister scheinen sich Ende der 1460er Jahre von ihm gelöst zu haben und von nun an selbständig zu arbeiten. Die Werkstatt hat sich in den folgenden Jahren vermutlich gegenüber den 60er Jahren verkleinert.<sup>150</sup> Über Mitarbeiter und Größe der Werkstatt Ambrogio da Milanos lässt sich aufgrund der mangelnden Kenntnisse über diesen Bildhauer überhaupt keine Aussage treffen. Wie also die Arbeitsteilung aussah, welche Werkstatt welche Teile fertigte, kann an dieser Stelle nicht näher untersucht werden. Ohne eine fundierte Erforschung, Sichtung der Archive und eine genaue Stilanalyse des Werks selbst sowie weiterer Arbeiten aus dem oberitalienischen Bereich erscheint es wenig zweckmäßig, über die Anteile der beiden Werkstätten zu spekulieren.

Die Standfiguren des *Roverella-Grabmals* weisen Ähnlichkeiten zu den Figuren des Altars in der *Martini-Kapelle* in San Giobbe in Venedig auf (Abb. 44), weshalb nicht zuletzt Apfelstadt die Meinung vertrat, auch an diesem Altar eine Werkstattbeteiligung Antonios feststellen zu können.<sup>151</sup> In Auftrag gegeben wurde die Ausstattung der Kapelle in den 1470er Jahren von dem Kaufmann Giovanni di Pietro Martini. Er verstarb im September 1475, die Arbeiten an der Kapelle waren zu diesem Zeitpunkt wohl noch nicht abgeschlossen.<sup>152</sup>

Das wichtigste Ausstattungsstück ist der hohe Altar (Abb. 44). Über Stipes und Mensa erhebt sich ein zurückversetztes dreiteiliges Tabernakelgehäuse mit Figuren des hl. Johannes des Täufers (Mitte), des hl. Franziskus (links) und des hl. Antonius von Padua (rechts). Darüber befindet sich ein großer hochrechteckiger Rahmen (heute leer), gebildet aus seitlichen Pilastern und Gebälk. Bekrönt wird dieser durch eine Vase und davon ausgehenden Füllhörnern. Seitlich flankiert je ein kniender Leuchterengel den Rahmen.

Es existieren keine Dokumente, die einen Auftrag an Antonio stützen würden, die Zuschreibung erfolgt einzig auf stilistischer Basis.<sup>153</sup> Tatsächlich legen der Gesamtaufbau

---

durch Antonio aus, APFELSTADT 1987, S. 217-239.

<sup>150</sup>Siehe dazu auch Kapitel II.3.3.

<sup>151</sup>Es handelt sich vom Portal aus gesehen um die zweite Kapelle an der linken Wand des Kirchenraums.

Die Gesamtausstattung spiegelt nicht die damalige venezianische Kunst wider, sondern verrät eine Nähe zu Florentiner Vorbildern. Die Decke gleicht der von Luca della Robbia ausgeführten in der Kapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte. Apfelstadt konnte eine enge Verbindung der Familie Martini zu Florenz und Reisen dorthin nachweisen. Die Ehefrau des Auftraggebers Giovanni di Pietro Martini, Cornelia, war eine Nachfahrin der Florentiner Familie der Salviati, ebd., S. 240-259.

<sup>152</sup>Siehe zu einer ausführlichen Besprechung der Kapelle und ihres Auftraggebers ebd., S. 240-313.

<sup>153</sup>August Schmarsow brachte 1891 den Altar erstmals mit Antonio Rossellino als ausführendem Künstler in Verbindung und vermutete in ihm den Bildhauer des hl. Johannes. Vgl. zur Forschungsgeschichte und den verschiedenen Zuschreibungen ebd., S. 240-325. Bode brachte den Entwurf für den Altar erstmals mit Francesco di Simone Ferrucci in Zusammenhang, die Ausführung der drei Heiligen aber stamme von Antonio Rossellino, BODE 1892-1905, S. 151.

des Altars sowie die Ausführung der Figuren keine Beteiligung Antonios nahe. Einzelne Motive und Figuren beziehen sich zwar auf Antonios Kompositionen, z. B. die Leuchterengel, die so ebenfalls am Altar in Empoli auftreten, aber diese motivischen Übernahmen sprechen nicht dafür, dass Antonios Werkstatt auch den Entwurf für Venedig geliefert haben muss; sie scheinen vielmehr für eine Rezeption Antonios in Oberitalien zu sprechen. Würden die Figuren aus Antonios Werkstatt kommen, möchte man meinen, dass Antonio ein stärkeres Augenmerk auf eine qualitätvolle Ausführung gelegt und bei wichtigen Details selbst Hand angelegt hätte, so wie er es auch in San Miniato al Monte tat. Die Engel in Venedig sind sehr breit angelegt, ihr Umriss bleibt dem des Werkblockes verhaftet. Zudem fehlt der Oberflächenbehandlung die präzise, feine Linienführung und das für Antonio charakteristische plastische Erscheinungsbild. Ähnlich unbefriedigend wirken die drei Standfiguren, wobei der mittlere Johannes noch von höherer Qualität ist als die seitlichen Heiligen.<sup>154</sup>

Der Rahmen ist nach Apfelstadt ebenfalls nicht von der Hand Antonios, dazu seien die Formen zu unpräzise ausgeführt und eher lombardisch geprägt. Er vermutete daher, Antonio könne zwar für den Entwurf verantwortlich gewesen sein, doch habe die Ausführung dann in den Händen eines anderen Bildhauers gelegen. Unter Umständen habe dieser nicht näher bekannte Bildhauer auch den Entwurf übernommen. Das Vorgehen wäre dann ähnlich wie in Ferrara, wo Antonio nur für die Figuren zuständig gewesen sei.<sup>155</sup> Tatsächlich entspricht die Dekoration stärker norditalienischem Formengut. Es ist nicht ganz ersichtlich, warum ein ortsansässiger Bildhauer den Rahmen entwerfen und fertigen sollte und Antonios Werkstatt nur für die Figuren verantwortlich gewesen sein sollte. Der Wunsch der Auftraggeber scheint eine Kapelle nach florentinischem Vorbild gewesen zu sein. Ebenso präsentiert sich die Kapelle, wenn auch im Detail die Verzierungen oberitalienisch geprägt sind. Insgesamt erscheint es viel wahrscheinlicher, dass die Figuren am Altar in San Giobbe nur auf eine Rezeption der Werke Antonio Rossellinos verweisen.

Ein weiteres Indiz dafür, dass Antonio nicht an dem Entwurf für den Altar beteiligt war, mag in dem heute freien Rahmenfeld liegen; dieses enthielt vermutlich einst ein Bild der Muttergottes.<sup>156</sup> Unklarheit herrscht darüber, welche Art von Objekt dort

---

<sup>154</sup>Apfelstadt nahm an, dass zwei der Heiligen und die Leuchterengel von Assistenten aus Antonios Werkstatt stammten, nur der Johannes sei von Antonio selbst, APFELSTADT 1987, S. 262-266. Die Standfiguren weisen gewisse Gemeinsamkeiten zu den Reliefs am Grabmal des Beato Marcolino in Forlì auf, an dessen Ausführung vor allem die Geschwister Antonios beteiligt waren. Es wäre eine genauere Untersuchung wert, ob die ab den späten 1460er Jahren zunehmend selbständig arbeitenden Brüder an den Arbeiten in Venedig und vielleicht auch Ferrara beteiligt gewesen sein könnten, siehe dazu auch Kapitel II.3.4.

<sup>155</sup>Ebd., S. 266-279. Apfelstadt zufolge gibt es auch Ähnlichkeiten zum Werk Francesco di Simone Ferruccis, doch sei eine direkte Beteiligung an der Ausführung unsicher, ebd., S. 270-279. Der Aufbau des Altars weist tatsächlich Parallelen zu Arbeiten Francesco di Simone Ferruccis auf, die Figuren jedoch stammen sicher nicht aus seiner Hand. Siehe zum Œuvre des Bildhauers PISANI 2007.

<sup>156</sup>Vgl. WOLOHOJIAN 1997, S. 867. Der Rahmen ist 6 cm tief, die dahinter in die Wand eingelassene Nische hat noch einmal eine Tiefe von 16 cm. Eine ursprüngliche Darstellung einer Madonna mit Kind im Relief erscheint in Anbetracht des hochrechteckigen Formats, der allgemeinen Altargestaltung sowie dem in Florenz üblichen Geschmack durchaus möglich, wenn auch Giannantonio Moschini in

ehemals angebracht war. Während Apfelstadt ein gemaltes Bild an diesem Ort vermutete und keinen Anhaltspunkt dafür sah, dass sich dort einst ein Relief befunden hat, ging Stephan Wolohojian von einem plastischen Objekt aus.<sup>157</sup> Wie bereits Apfelstadt feststellte, stimmen aber die vorhandenen Maße des freien Feldes am Altar (113 x 77 cm) mit keinem für Antonio Rossellino selbst in Anspruch genommenen Madonnenrelief überein.

Wolohojian stellte ein von ihm Francesco di Simone Ferrucci zugeschriebenes Madonnenrelief aus dem Fogg Art Museum als mögliches Werk zur Diskussion (Abb. 107). Bei der Arbeit handelt es sich allerdings wohl um ein Relief Gregorio di Lorenzos.<sup>158</sup> Das Werk passt in stilistischer Hinsicht nicht zu dem ansonsten durchaus homogenen Gesamtbild. Weitere Forschungen sind nötig, um die Entstehungsgeschichte des Altars und seine künstlerischen Zusammenhänge zu klären. Weder eine Attribution an Antonio Rossellino oder Francesco di Simone Ferrucci noch an den bislang sehr wenig greifbaren Ambrogio da Milano stellt eine zufriedenstellende Lösung dar.

An dem letzten für Antonio sicher in Anspruch zu nehmenden Werk, einer kleinen Johannes-Statue im Florentiner Bargello aus dem Jahr 1477, lässt sich nachvollziehen, wie der Bildhauer zum Ende seiner Karriere hin arbeitete und welche stilistische Feinheit bei seinen Werken der 1470er Jahre zu erwarten ist (Abb. 89).<sup>159</sup> Dieses sollte man immer im Blick behalten, wenn man das Œuvre Antonios nur aufgrund motivischer Parallelen zu bestimmten Werken erweitern will, ohne aber auf seine künstlerische Ausdruckskraft und seine Intentionen bei der Gestaltung von Skulpturen zu achten.<sup>160</sup>

Die Figur ähnelt den beiden den Vorhang wegziehenden Engeln in Pistoia sehr (Abb. 34). Trotz seiner rundplastischen Ausarbeitung ist der Johannes auf eine Breitansicht hin gearbeitet worden. In der Seitenansicht wirkt er sehr schmal. Die Statue ist in einer

seinem Stadtführer aus dem Jahr 1815 von „un quadro con un’antica immagine dipinta di N[ostra]. D[onna].“ spricht, MOSCHINI 1815, Bd. 2, S. 65.

<sup>157</sup> APFELSTADT 1987, S. 266 und WOLOHOJIAN 1997.

<sup>158</sup> BELLANDI 2010, S. 330, Nr. III.1.39: Gregorio di Lorenzo, Madonna mit Kind, Marmor, 113 x 76 x 10 cm, Fogg Art Museum, Cambridge.

<sup>159</sup> Johannes der Täufer, Marmor, 91 cm hoch, Bargello, Florenz (Inv.-Nr. 1879, n. 103). Dokumente der auftraggebenden Florentiner *Opera di San Giovanni* belegen, dass Antonio 1477 Zahlungen für die Figur erhielt. Aufgestellt war sie ursprünglich über dem Portal des Palazzo der *Opera* an der Piazza San Giovanni. Siehe zu einer Besprechung der Figur, eines Forschungsüberblickes sowie der Bedeutung der Darstellung des jungen Johannes für Florenz APFELSTADT 1987, S. 314-325.

<sup>160</sup> Aus diesen Gründen lässt sich aus stilkritischer Sicht auch die eigenhändige Fertigung des Tabernakels in S. Michele, Volterra, ausschließen. Die von Bagemihl publizierten Dokumente belegen aber eine Beteiligung der Werkstatt Antonios (BAGEMIHL 1999), und so bedarf es ausführlicherer Analysen der Werkstattzusammenhänge, aus denen sich Erkenntnisse über mögliche Mitarbeiter oder Werkstattkooperationen in den 1470er Jahren gewinnen ließen. Ein vermutlich in den 1460er Jahren entstandenes Tabernakel in der Badia di San Salvatore in Vaiano wird ebenfalls aus formalen Gründen mit der Werkstatt Antonio Rossellinos in Verbindung gebracht, GIOVACCHINI 2013. Auch hier lässt der stilistische Befund eine eigenhändige Beteiligung Antonios allerdings unwahrscheinlich erscheinen. Weitergehende Forschungen wären auch im Hinblick auf das bereits erwähnte Tabernakel aus Santa Chiara und die mit Antonio Rossellino in Verbindung gebrachte *Acquasantiera* in Rimini (siehe PETRUCCI 2001A) wünschenswert.

weiten Schrittstellung, nach rechts orientiert gezeigt. In seiner linken vom Körper wegweisenden Hand hält Johannes ein Schriftband, auf dem AGITE PENITENTIAM steht. Mit seiner rechten Hand greift er an das bis zu den Oberschenkeln hinabreichende Gewand und rafft es hoch, so dass der Blick auf das darunter befindliche Fellkleid freigegeben wird. In der Hüfte ist der Stoff mit der für Antonios spätere Werke charakteristischen Schleife gegürtet. Sowohl im Beinbereich wie auch an der Schulter wehen Gewandpartien mit onduliertem Saum vom Körper weg.

Der Kopf ist ähnlich den früheren Darstellungen sehr schmal, mit fein ausgearbeiteter Kinnpartie und hoher Stirn wiedergegeben. Die Haare liegen eng an, eine große schneckenartig eingedrehte Locke fällt in die Stirn. Die Konturen sind präzise modelliert. Die Lider der mandelförmigen Augen sind sehr breit und stark akzentuiert. Die Nase ist lang und schmal; der leicht geöffnete Mund weist wiederum eine spitz zulaufende, leicht überstehende Oberlippe auf.

Das Gesicht unterscheidet sich in dieser feinen, ausdrucksstarken Gestaltung deutlich von dem der Engel am *Lazzari-Grabmal*. Eine Gegenüberstellung mit dem sehr frühen für Antonio in Anspruch genommenen Putto am Grabmal Orlando de' Medicis in der SS. Annunziata oder den kleinen Putti am Sarkophag des Grabmals des Kardinals von Portugal zeigt, dass Antonio über seine gesamte Karriere hinweg das gleiche Formenvokabular nutzte und seinen fein modellierenden, klar konturierenden Stil beibehielt. Im Gegensatz zu den früheren Darstellungen sind die Formen bei der Johannes-Figur zwar etwas schmäler und weniger pausbäckig, doch liegt das auch an dem Darstellungsthema, Johannes ist als junger Knabe, nicht als Kleinkind wiedergegeben.

Dieser Rückgriff auf einmal entwickelte Gestaltungsformen zeigt sich auch am Körper. Die feine Faltenstruktur des Stoffes und besonders die sich wild kräuselnden, abstehenden Gewandpartien treten ab der Madonna im Tondo des Grabmals in San Miniato al Monte regelmäßig in Antonios Œuvre auf.

\*\*\*

Diese kurze Besprechung der Hauptwerke Antonios hat ergeben, wie stark die Gemeinsamkeiten der von ihm entworfenen und ausgeführten Arbeiten sind. Antonio hat sich zeitlebens aus einem bestimmten Repertoire an Formen bedient, diese dann aber immer weiter perfektioniert.

Bis zum Ende der 1450er Jahre ist eine Orientierung an Bernardos Figuren offensichtlich, doch gelangte Antonio vor allem in der Modellierung der Figuren, ihrer Gewandpartien und den Physiognomien zu einer feineren, viel präziseren Ausdrucksweise, die sein Interesse an der menschlichen Figur erkennen lässt. Antonio suchte sich in Desiderio da Settignano und auch außerhalb der eigenen Werkstatt neue Vorbilder, von denen er lernte, die Figuren stärker aus ihrem Werkblock hervortreten zu lassen, die Grenzen aufzusprengen und die Oberflächen schärfer zu modellieren, um eine größere plastische Wirkung zu erreichen. Doch arbeitete Antonio selbst bei späteren Skulpturen nie mit der

gleichen flachen Gestaltungsweise und den kräftigen Unterschneidungen wie Desiderio. Dies wird vor allem die spätere Analyse seiner Reliefs zeigen. Mit seinem stärker am tatsächlich vorhandenen Materialvolumen orientierten Stil blieb Antonio zeitlebens seinem Bruder Bernardo verpflichtet. Auch überwand er nie völlig die auf eine Ansicht hin konzipierte Darstellungsweise. Obwohl manche seiner Werke rundplastisch bearbeitet sind, haben sie immer eine Hauptansicht.

Dieser sichtbare Rückgriff auf einmal entwickelte Kompositionen und Formen mag manchmal auf einen Auftraggeberwunsch zurückzuführen sein, zeigt aber vor allem auch Antonios Interesse an der Weiterentwicklung und Verbesserung eigener Ideen. Statt ihn aufgrund dieser vielleicht auf den ersten Blick wenig phantasievoll erscheinenden Gestaltungsmittel als Künstler zweiten Ranges zu bewerten, darf diese Beständigkeit als ein positives Merkmal herausgehoben werden. Dieses beharrliche Vorgehen zeigt sich insbesondere bei den im Folgenden ausführlich zu besprechenden Madonnenreliefs.





## 3. Die Werkstatt

Die genaue Untersuchung der Madonnenreliefs Antonio Rossellinos zeigt, dass an der Ausführung der Hintergründe, also der vermeintlich weniger wichtigen Partien, auch Mitarbeiter der Werkstatt beschäftigt waren. Die stilistischen und qualitativen Unterschiede zwischen diesen Relieftteilen und den Hauptfiguren Maria und Christus lassen keine anderen Schlüsse zu. Um eine bessere Übersicht in die Arbeitsbedingungen einer *bottega* zu erhalten, bietet dieses Kapitel zunächst einen Einblick in Größe und Arbeitsbedingungen einer üblichen Florentiner Werkstatt. Des Weiteren wird der Frage nachgegangen, wie viele Mitarbeiter Antonio hatte, und ob in seinem Betrieb auch heute noch bekannte Meister mit überlieferten Werken tätig waren.

### 3.1. Zur Organisation einer Florentiner Bildhauerwerkstatt

Leider ist in den meisten Fällen über die Größe der Florentiner Werkstätten des Quattrocento, die Zahl ihrer Mitarbeiter sowie die täglichen Arbeitsabläufe sehr wenig bekannt.<sup>1</sup> Die wichtigsten Quellen sind die Florentiner Zunfteinträge, die Aufzählungen im Steuerregister, dem *catasto*, sowie die wenigen überlieferten Verträge und Zahlungsbelege. Sie geben Auskunft über die Anzahl der vorhandenen Betriebe, ihre örtliche Lage und sie

---

<sup>1</sup>Nach der grundlegenden Studie zu den Lebensbedingungen Florentiner Künstler im 15. Jahrhundert von Martin Wackernagel, WACKERNAGEL 1938, widmete sich erstmals wieder Anabel Thomas umfassend dem Thema der Werkstattpraxis in Florenz, THOMAS 1976. Eine ausführliche Auflistung der bisherigen Literatur zu dem Thema in chronologischer Abfolge findet sich bei ihr auf den S. 255-269. Nach einem einleitenden Überblick zu den Arbeitsbedingungen, wie Raumanmietung und wirtschaftliche Verpflichtungen der *botteghe*, griff Thomas exemplarisch einige Werkstätten für eine genauere Betrachtung heraus, um an ihnen die Organisation innerhalb des Betriebes darzulegen. Dabei war ihr wichtig, die große Zahl der Mitarbeiter zu zeigen, also zu belegen, dass sich hinter dem einen, heute noch bekannten Meisternamen und seinem Kunstwerk zumeist eine ganze Werkstatt mit Assistenten und Lehrlingen verbarg, die einen hohen Anteil an den Arbeiten hatten. Diese grundlegende Studie konnte wenig später für die Malerwerkstätten von Florenz durch die Edition der *Ricordanze* Neri di Biccis ergänzt werden, BICCI 1976. Thomas veröffentlichte 1995 unter Berücksichtigung der Aufzeichnungen Neris ein Buch zu den Malerwerkstätten in der Toskana, worin sie sich vor allem mit den wirtschaftlichen Notwendigkeiten und der Vermarktung der Werke auseinandersetzte, THOMAS 1995. Eine Auflistung stärker spezialisierter Studien zu dem Thema findet sich auf den S. 315f., Anm. 6. Einen guten Überblick über die Strukturen und die Werkstattpraxis bei Florentiner Malern und exemplarisch hervorgehobenen Werkstätten vermittelt auch FLORENZ 1992.

listen im besten Fall weitere vom Meister entlohnte Mitarbeiter auf.<sup>2</sup> Über die Größe der betreffenden Werkstätten schweigen die Zunft- oder *catasto*-Einträge zumeist, klare Angaben zur räumlichen Größe oder Mitarbeiteranzahl finden sich nie. Die einzigen Hinweise auf die Größe der *bottega* geben Abstufungen des Begriffs wie *mezza bottega*, *botteghino* oder auch *parte d'una bottega*.<sup>3</sup>

Weitere Quellen bilden die persönlichen Aufzählungen und Berichte Florentiner Chronisten oder Künstler, die vereinzelt erhalten geblieben sind.<sup>4</sup> Eine der wichtigsten Schriften zum Werkstattgeschehen stellen die *Ricordanze* des Neri di Bicci dar, da sie einen langen Zeitraum (1453 bis 1475) umfassen und eine sehr ausführliche Auflistung all seiner Aufträge wiedergeben.<sup>5</sup> Neri nennt darin seine Auftraggeber, berichtet über seine Arbeiten und listet seine daran beteiligten Schüler und Mitarbeiter auf, wodurch sich auf die Werkstattgröße rückschließen lässt. Zusätzlich lassen sich aus solchen Quellen unter Umständen auch Informationen über die Gründe für eine Arbeitsteilung, Werkstattanmietung oder Erweiterung des bestehenden Besitzes finden.<sup>6</sup>

Wenn man auch mittlerweile eine recht gute Kenntnis der bedeutenden bildhauerischen Aufträge der Zeit gewonnen hat, so weiß man doch sehr wenig über die ausführenden Hände bei einer großen Anzahl an architektonischen Verzierungen und Schmuckelementen der Florentiner Paläste. Zumeist sind nur zu Hauptwerken der figürlichen Plastik in Verträgen oder Aufzeichnungen Namen überliefert. Anhand dieser gesicherten Zuschreibungen versucht man, die vielen undokumentierten Werke einem Künstler zuzuordnen. Doch ist diese Praxis sehr schwierig, wenn man an die Vielzahl der in den Steuererklärungen und Aufzeichnungen einzelner Werkstätten erwähnten *garzoni* und *discepoli* denkt, deren Namen man nie einem einzelnen Werk zuordnen kann, da diese Angabe in den Listen in der Regel fehlt. So wird man wohl nie einen genauen Überblick

---

<sup>2</sup>Siehe zum Florentiner *catasto* HERLIHY/KLAPISCH-ZUBER 1985. Die Zunft der Bildhauer war in Florenz die *Arte dei Maestri di Pietra e Legname*, welche nicht nur die im figuralen, künstlerischen Bereich arbeitenden Meister, sondern auch einfache Bauhandwerker, wie Zimmerleute, umfasste. Zumeist gehörten auch die Architekten, ihres erlernten Berufes als Zimmermann oder Bildhauer wegen, dieser Zunft an. War ein Künstler in mehreren Bereichen tätig, musste er sich theoretisch in den entsprechenden *Arte* zugleich immatrikulieren und seine Abgaben zahlen. In der Praxis scheint diese Doppelzünftigkeit aber nicht zwingend gewesen zu sein. Siehe zu dem Zunftsysteem in Italien zuletzt HANKE 2009, S. 22-26; dort findet sich eine Liste weiterführender Literatur, auch spezifisch zu Florenz, S. 281f.

<sup>3</sup>Vgl. THOMAS 1976, S. 12. Zu einer Analyse verschiedener Werkstattgrößen, der Raumaufteilung sowie der verwendeten Begrifflichkeiten auch THOMAS 1995, S. 27-43 und 55-62.

<sup>4</sup>Eine wichtige Quelle bilden die Chroniken des Benedetto Dei, der darin für die 1470er Jahre alleine 54 Werkstätten für Arbeiten in Marmor und Stein aufzählt - im Vergleich: Es gab 70 Metzger in der Stadt, DEI 1984, S. 82f. Diese hohe Anzahl an Bildhauerbetrieben belegt zum einen das große Bedürfnis nach solchen Arbeiten in der Stadt, zeigt aber zum anderen auch eindrücklich, wie viele Werkstätten es gemessen an der Zahl der heute noch überlieferten Namen und ihnen zuzuordnenden Kunstwerke tatsächlich gegeben hat. Basierend auf den *catasto*-Einträgen hat Anabel Thomas in ihrer Dissertation eine Übersicht über die Art und Anzahl der eingetragenen Künstler und deren Wohnhaus oder Werkstattbesitz angefertigt, THOMAS 1976, Tabelle G, S. 75-81. Zu der Verbreitung von Künstlerwerkstätten in Florenz und deren genauer Lage auch THOMAS 1995, S. 16-26.

<sup>5</sup>BICCI 1976.

<sup>6</sup>Vgl. THOMAS 1976, S. 19-21.

über deren persönlichen Stil gewinnen können.

Oft wird zwischen *discepolo* und *garzone* begrifflich unterschieden. Der *discepolo* sei demnach eine Art Lehrling gewesen, der nicht im Haushalt des Meisters lebte; unter einem *garzone* dagegen sei ein fertig ausgebildeter Assistent zu verstehen, der beim Meister lebte. Eine solch strikte Trennung unterstützte Thomas nicht. Ihre Untersuchungen haben gezeigt, dass die Begriffe austauschbar waren, also nicht zwangsläufig Rückschlüsse auf die jeweilige Position innerhalb der Werkstatt erlauben. Ob jemand beim Meister lebte oder nicht, sage auch wenig über seine Rolle aus.<sup>7</sup>

Grundsätzlich waren Werkstätten seit dem Mittelalter - dem Zunftgesetz folgend - klar strukturiert. Die offizielle Regelung sah einen Meister, ein bis drei Lehrlinge und eine maximal gleiche Zahl an Assistenten vor, jedoch entsprach dies nicht immer der Wirklichkeit.<sup>8</sup> Überhaupt scheint auch die Arbeitsaufteilung keinem feststehenden Modell zu entsprechen, sondern je nach Bedarf individuell in den jeweiligen Werkstätten gehandhabt worden zu sein. Manche Meister hatten weniger Gehilfen, manche mehr. Neri di Bicci scheint die Anzahl seiner Mitarbeiter stetig den Aufträgen angepasst zu haben.<sup>9</sup> So wurden für die Bewältigung großer Aufträge manchmal mehr Assistenten benötigt, die projektbezogen eingestellt wurden, oder man erhöhte seine Zahl an Mitarbeitern, die auf bestimmte Bereiche spezialisiert waren.<sup>10</sup> Eine Werkstatt war also ein lebendiges Umfeld mit wechselnden Gehilfen, die je nach Arbeitsbedarf engagiert wurden. Wenn in den *catasto*-Einträgen über längere Zeit der Name eines *garzone* genannt wird, lässt das noch am ehesten Rückschlüsse über seine Bedeutung für die Werkstatt zu. Manchmal wird auch erwähnt, wie hoch der jeweilige Jahreslohn ist. Jedoch scheint sich die Arbeitsleistung nicht zwangsläufig in den Löhnen widerzuspiegeln. Es lässt sich aus den Zahlungen nicht ableiten, wie viel jemand leistete, und vor allem auch nicht, ob es sich dabei um unbedeutendere Vorarbeiten oder um selbständig ausgeführte figurale Elemente handelte.<sup>11</sup> Thomas ging davon aus, dass es in größeren Werkstätten mehrere Assistenten mit verschiedenen Aufgabengebieten gegeben hat, die durchaus Aufträge in mehr oder weniger eigener Verantwortung ausführten. Man müsse sich manche der Werkstätten vermutlich als kooperative Vereinigungen vorstellen, nicht unbedingt als rein hierarchische Gefüge, in dem alle nur dem Meister zuarbeiteten.<sup>12</sup>

Die Dauer der Lehrzeit für einen Bildhauer betrug im 15. Jahrhundert etwa neun Jahre. Es war üblich, dass der Lehrling mindestens drei davon auf eigene Kosten bei einem Meister verbrachte und danach noch weitere sechs Jahre, diesmal mit Gehalt, in

---

<sup>7</sup>Siehe dazu und zu einem Überblick der Forschungspositionen bei ebd., S. 109f. und THOMAS 1995, S. 81-86.

<sup>8</sup>Vgl. MATTHEW 2003A, S. 13.

<sup>9</sup>Vgl. THOMAS 1976, S. 83f. und THOMAS 1995, S. 88-93.

<sup>10</sup>Ähnliches geht aus den Aufzeichnungen Maso di Bartolomeos hervor. Er scheint zu bestimmten Zeiten eine Vielzahl an Mitarbeitern beschäftigt zu haben, die aber teilweise nur etwa für zwei Wochen bei ihm waren. Die Bezahlung erfolgte täglich. Nur drei Mitarbeiter in den Jahren 1448 bis 1455 arbeiteten länger als ein Jahr bei Maso, vgl. MCNEAL 1992, S. 357-359.

<sup>11</sup>Vgl. THOMAS 1976, S. 121-131. Siehe zu den Bezahlungsmodalitäten innerhalb von Malerwerkstätten auch THOMAS 1995, S. 71-75.

<sup>12</sup>THOMAS 1976, S. 82f. und zu den Aufgaben auch S. 117-119.

dessen Werkstatt blieb oder aber in einen anderen Betrieb wechselte. Zum Zeitpunkt des Ausbildungsbeginns war man in der Regel elf oder zwölf Jahre alt, so dass man mit etwa 20 Jahren fertig war und sich dann ggf. selbständig machen konnte.<sup>13</sup>

Die abgeschlossenen Verträge wurden aber oft nicht erfüllt, so dass es zu einem Wechsel während der Lehrzeit kommen konnte.<sup>14</sup> Auch am Anfang einer eigenen Laufbahn, nach Abschluss der eigentlichen Ausbildungszeit, wechselten einige Künstler durchaus noch mehrfach die Werkstatt. Man tat dies, um sich weiterzubilden und Erfahrungen zu sammeln. Einige Künstler scheinen sich zeitlebens anderen Werkstätten angeschlossen zu haben, obwohl sie in der Position waren, eine eigene eröffnen zu können.<sup>15</sup> Das ist beispielsweise für Pagno di Lapo belegbar, der einmal für Jacopo della Quercia in Siena, dann wieder für Michelozzo und Donatello arbeitete, um wenig später erneut für Jacopo della Quercia tätig zu werden.<sup>16</sup> Der Wechsel zwischen verschiedenen Werkstätten scheint ein akzeptiertes Arbeitsverhalten gewesen zu sein und erklärt zugleich auch das kurzzeitige Auftreten eines neuen Stils in einer Werkstatt. Aus solchen Gelegenheiten und kurzfristigen Anstellungen konnten wichtige Kontakte erwachsen, und es mag kein Zufall sein, dass ausgerechnet Donatello später bei der Vollendung des Taufbeckens im Sieneser Baptisterium half.<sup>17</sup>

Auf bestimmte Zeiten eingegangene Partnerschaften einzelner Werkstätten stellten eine weitere Möglichkeit dar, größere Arbeitsaufträge zu bewältigen. Das wesentliche Charakteristikum dabei ist die Gleichberechtigung der unterschiedlichen Meister. Es gibt auch den Fall, dass zwei Künstler als Partner in einer *bottega* zusammenarbeiteten und gemeinsame Steuererklärungen ausfüllten. So konnten sie sich getrennt für Aufträge bewerben und selbständig abrechnen, aber man teilte sich die Kosten für die Räumlichkeiten und die Materialien.<sup>18</sup> In etwa so muss man sich wohl die lebenslange Verbindung zwischen den Rossellino-Brüdern vorstellen. Obwohl offiziell seit 1458 wirtschaftlich voneinander getrennt auftretend, hielt die Kooperation zwischen Bernar-

---

<sup>13</sup>Ebd., S. 119. Cennino Cennini empfahl in seinem *Libro dell'Arte* eine Lehrzeit von insgesamt zwölf Jahren für einen Maler, CENNINI 2004. Für den früher zumeist um 1400 datierten Traktat wurde unlängst von Ulrich Pfisterer eine neue, etwa 20 Jahre spätere Datierung vorgeschlagen (1420/25), PFISTERER 2008, S. 109.

<sup>14</sup>Aus der Werkstatt Ghibertis gibt es Belege, dass Assistenten auch nur einer Teilzeitbeschäftigung nachgingen. Thomas vermutete ein solches Anstellungsverhältnis vor allem bei Bildhauern, aus Malerwerkstätten sei dies nicht belegbar, THOMAS 1976, S. 131-136.

<sup>15</sup>Vgl. ebd., S. 113f. und THOMAS 1995, S. 43-46 und 64-71. Thomas ging davon aus, dass es stetige Wechsel bei den Assistenten und ihrer Rollenverteilung innerhalb einer Werkstatt gab. Die Arbeitsverhältnisse scheinen recht flexibel gewesen zu sein. Auch die Aufgabe einer selbständig geführten *bottega* und die Rückkehr in einen Assistentenstatus scheinen vorgekommen zu sein, ebd., S. 45.

<sup>16</sup>1428/29 arbeitete Pagno am Baptisteriumsbrunnen in Siena mit, dann war er für Donatello und Michelozzo für die Kanzel in Prato tätig. 1434 wiederum wird erwähnt, dass Pagno Marmor für Jacopo della Quercia besorgte, ebd., S. 67.

<sup>17</sup>Vgl. ebd., S. 67.

<sup>18</sup>Siehe zu diesem Prozedere und der Art der Aufteilung der Werkstattträumlichkeiten, Materialien, Assistenten und Aufträge innerhalb von solchen Partnerschaften THOMAS 1976, S. 91-97 und 102-104. Zu dem Thema der Arbeitsteilung und dem gemeinschaftlichen Arbeiten innerhalb der Werkstätten siehe auch THOMAS 2006.

do und Antonio an, und man teilte Aufträge untereinander auf. Derartige aufeinander abgestimmte Familienbetriebe hat es häufiger gegeben, sie ermöglichten eine effiziente arbeitsteilige Aufgabenbewältigung.

Eine weitere Besonderheit stellen Werkstätten von Meistern dar, in denen unterschiedliche künstlerische Techniken angewendet wurden, wodurch es bei größeren Aufträgen, beispielsweise Altären mit geschnitzten und gemalten Partien, nicht zwangsläufig zu einer Werkstattaufteilung kommen musste. Wirtschaftliche Gründe mögen hierbei eine Rolle gespielt haben, doch verursachte der Unterhalt einer Werkstatt, die sowohl in der Bildhauerei als auch in der Malerei tätig war, natürlich höhere Kosten. Daher ist bei derartigen Doppeltätigkeiten über einen längeren Zeitraum hinweg oft die Tendenz zur Spezialisierung auf eine einzige künstlerische Technik zu beobachten. Dennoch verhielt sich die Möglichkeit eines Medienwechsels eine flexible Anpassungsfähigkeit an den Auftraggeber bzw. an den Markt, und konnte somit zu einem entscheidenden Vorteil gegenüber der Konkurrenz werden. Ein breites Angebot öffnete vor allem jungen Künstlern, die sich erst noch profilieren mussten, die Möglichkeit, auf sich aufmerksam zu machen.<sup>19</sup>

## 3.2. Bemerkungen zur Herstellung der Madonnenreliefs

Besondere Beachtung verdienen auch gerade im Hinblick auf die Madonnenreliefs die Herstellungsabläufe in einer Werkstatt. Es scheint nämlich so zu sein, dass keineswegs immer nur ein Bildhauer an der Anfertigung eines Reliefs beteiligt war, sondern es sich vielmehr häufig um einen arbeitsteiligen Werkprozess gehandelt hat. So wurden offensichtlich die Hintergründe oft von Assistenten ausgeführt, wohingegen die Hauptfiguren in der Hand des Meisters lagen. In diesem Fall lag sicherlich eine Zeichnung vor, nach der der Gehilfe die Umrisse einmeißeln konnte. Aufgrund des einfachen Aufbaus und der bekannten Bildgattung war ein Tonmodell vermutlich nicht zwingend notwendig.<sup>20</sup> Aus Antonio Rossellinos Werkstatt ist weder ein gesichertes Modell, noch eine Zeichnung überliefert.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup>Siehe zu den Gründen einer Doppeltätigkeit HANKE 2009, S. 30-35.

<sup>20</sup>Siehe zum Gebrauch der Zeichnung KECKS 1988, S. 147-149. Der ansonsten bei Skulpturen übliche Produktionsvorgang sieht eine Vorzeichnung und Skizzen vor, denen zumeist die Fertigung eines in knetbarem Material - Ton oder Wachs - ausgeführten kleinen Modells folgte, der *bozzetto*. Danach konnte bei Bedarf noch einmal ein originalgroßes Modell, zumeist in Terrakotta, gearbeitet werden. Derlei Modelle aus dem 15. Jahrhundert haben sich aufgrund ihres fragilen Materials kaum erhalten. Auch mag das Modell nach Vollendung des Werks eingeschmolzen und wiederverwendet worden sein. Erst mit einem ab dem späten 15. Jahrhundert zunehmend einsetzenden Interesse an dem Künstler und seinem Ideen- und Herstellungsprozess gewannen auch die Vorstudien an Bedeutung und wurden beliebte Sammelobjekte. Ähnlich rudimentär ist der Überlieferungszustand von Zeichnungen. Siehe zu der Thematik LAVIN 1967, RADKE 1992, MYSSOK 1999 und MARCHAND 2007, insbesondere S. 196-200. Zum Austausch zwischen einzelnen Werkstätten auch PISANI 2004.

<sup>21</sup>Bei der *Madonna mit dem lachenden Kind* im Victoria & Albert Museum in London (Inv.-Nr. 4495-1858, Abb. 42), die häufiger als Tonmodell angesprochen wird, handelt es sich, entgegen der Auffassung Pope-Hennessys, nicht um ein Werk Antonio Rossellinos. Siehe zu der Besprechung der kleinen Figur POPE-HENNESSY 1949 und LONDON 1964, Bd. 1, S. 126f., Nr. 104. Die seit einem Aufsatz

Es dürfte eine durchaus übliche Werkstattpraxis gewesen sein, unbedeutendere Teile der Skulpturen von Assistenten oder Schülern ausführen zu lassen. Zum einen erhielten diese eine gute Möglichkeit, an weniger wichtigen Partien zu üben, zum anderen trat dieser Fall sicher dann ein, wenn die Werkstatt eine Vielzahl an Aufträgen zu erledigen hatte und der Leiter selbst nicht die Zeit hatte, alles eigenhändig auszuführen. In solchen Fällen dürfte der Meister einen Großteil der anzufertigenden Teile und Figuren den Gehilfen überlassen und nur noch im Detail Hand angelegt haben.<sup>22</sup>

---

Weinbergers und Middeldorfs von 1928 diskutierte Autorschaft Antonios einer Entwurfszeichnung mit Darstellungen der Madonna ist keineswegs gesichert (Abb. 101), Zeichnungen der Madonna mit Kind, Feder und Tinte auf Papier, 26,7 x 19,2 cm, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz (Inv.-Nr. 38 F), WEINBERGER/MIDDELDORF 1928, S. 95-100. Die Autoren erwähnten auch ein weiteres Blatt mit Studien zu Puttendarstellungen in den Uffizien (Inv.-Nr. 40 F), deren Stil tatsächlich dem der Madonnenskizze ähnelt und von demselben ausführenden Künstler stammen könnte. Middeldorf und Weinberger nannten als Argument für die Zuschreibung die vornehme, aristokratische Haltung der Madonna sowie den deklarierten reifen und feinen Stil der Zeichnung, vergleichbar mit den Madonnenreliefs in Marmor in Berlin (Abb. 73) und Wien (Abb. 67) sowie den Arbeiten in Ton in Berlin (Abb. 126, 154) und Lyon (Abb. 157), ebd., S. 95-99. Siehe zu diesen drei heute nicht mehr in das Œuvre Antonios aufgenommenen Werken in Ton die entsprechenden Einträge im Katalog VI.C.1, VI.C.2 und VI.C.11. Diese Parallelen ließen eine Zuschreibung an Antonio und zugleich eine Datierung in die späten 1460er Jahre naheliegend erscheinen. Jedoch sind zum einen diese Argumente wenig überzeugend, zum anderen wird in dieser Arbeit die Autorschaft Antonios für die genannten Terrakottareliefs abgelehnt. Die Zeichnungen zeigen keine Kompositionen, die heute in einem Werk Antonio Rossellinos überliefert sind, und die Art und Weise der Darstellungen könnte auch auf einen Künstler wie Desiderio da Settignano verweisen. Zwischen diesen beiden Bildhauern schwankt nun auch seit Jahren die Zuschreibung. Zuletzt beschäftigte sich Goldner 1989 ausführlicher mit dem Thema und verglich das Blatt mit einer 1988 für das J. Paul Getty Museum in Los Angeles angekauften weiteren Zeichnung mit Madonnendarstellungen: Feder und Tinte über Nadelunterzeichnung auf Papier, 19,3 x 27,8 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles (Inv.-Nr. 88.GG.107, Abb. 102), GOLDNER 1989. Letztere schrieb Goldner u. a. aufgrund der Nähe zur *Madonna Panciatichi* sowie einzelnen ornamentalen Details Desiderio zu. Des Weiteren stellte er Unterschiede in der Federführung und im Zeichenduktus zwischen den Arbeiten in Los Angeles und Florenz fest. Die Figuren der Zeichnung in den Uffizien seien voluminöser und entsprächen mehr dem skulpturalen Empfinden Antonios, weshalb Goldner in ihm den Künstler dieses Blattes vermutete. Die Zuweisung der Skizzen ist grundsätzlich dadurch erschwert, dass der Zeichenstil dieser beiden Künstler nicht überliefert ist und es außer motivischen Einzelheiten keine Anhaltspunkte für eine Zuschreibung gibt. Was die unterschiedliche Ausführung beider Blätter und die daraus resultierenden Unterschiede der Figuren- und Volumenauffassung angeht, ist Goldner zuzustimmen, es scheinen zwei verschiedene Künstler gewesen zu sein. Doch zeigt die Zeichnung in den Uffizien in motivischer Hinsicht mehr Übereinstimmungen mit dem Werk Desiderios. So auch die Meinung Gentilinis in dem neuesten Katalog zu Desiderio, GENTILINI 2007B, S. 196. Es lässt sich zwar keine direkte Übernahme der wiedergegebenen Motive in seinem Werk finden, doch verweisen die Beziehung der Madonna zu dem Kind, die gezeigte Nähe sowie das lebendige Sitzmotiv des Kindes eher auf das Werk Desiderios. Gegen eine Zuschreibung des Blattes aus Los Angeles an ihn sprechen aber die überlängten Figuren und die geringere Qualität der Zeichnung, die bei einem Künstler diesen Ranges wohl nicht zu erwarten wäre. Letztendlich müssen derartige Zu- bzw. Abschreibungen aber aufgrund der fehlenden Vergleichsobjekte Hypothese bleiben.

<sup>22</sup>Es scheint ein Erfolgsmodell der größeren Werkstätten gewesen zu sein, eine schnelle und kostengünstige Produktion anzubieten, die sich aufgrund gelungener Arbeitsteilung und ggf. der Beschäftigung temporärer Mitarbeiter, die projektbezogen arbeiteten, bewerkstelligen ließ. Vgl. dazu auch die Ausführungen in Kapitel II.3.1.

Diese Praxis ist bei Antonio Rossellino am Grabmal in San Miniato al Monte zu beobachten. Dort griff er, nachdem Assistenten die Figur nach seinen Entwürfen gearbeitet hatten, in die Gestaltung wichtiger Details, wie den Gesichtern, zuletzt überarbeitend ein. Dieses Vorgehen sicherte eine hohe Qualität und ein homogenes Gesamtbild.<sup>23</sup> Antonio unterscheidet sich in dieser Praxis von Desiderio da Settignano, der für sein *Marsuppini-Grabmal* eine Vielzahl an Mitarbeitern beschäftigte, dem aber offensichtlich eine einheitliche Ausführung nicht so wichtig war. Die Lebendigkeit, die sich durch die unterschiedlich gestalteten Physiognomien und Oberflächen ergibt, übt tatsächlich einen eigenen Reiz aus, den Desiderio bewusst einkalkuliert haben könnte.

Man darf und sollte diesen Perfektionismus Antonios auch für die Madonnenreliefs aus seiner Werkstatt als Maßstab anlegen. Die ihm zugeschriebenen Marmorwerke weisen in ihrer Komposition ein durchdachtes, stetig weiterentwickeltes Konzept auf, das sich auf die Zeitspanne von etwa 1455 bis ca.1470 bezieht. Die Ausführung und Polierung folgt allerhöchsten Ansprüchen; auch wenn Antonio teilweise die Fertigung des Hintergrundes Assistenten überließ, tat das der Qualität keinen Abbruch, im Gegenteil, es sorgte für eine lebendige Variation. Da es sich bei der überwiegenden Anzahl seiner Reliefs um Einzelstücke handelte und nicht um für eine serielle Produktion entworfene Vorlagen, ist die eigenhändige Ausführung durch den Meister und der damit verfolgte Qualitätsanspruch auch zu rechtfertigen.<sup>24</sup>

Einen ganz anderen Stellenwert nahmen die nach den Marmorarbeiten gefertigten Wiederholungen ein, die sicher nicht vom Meister selbst, sondern von seinen Assistenten gefertigt wurden. Die Möglichkeit der Reproduktion der vom Meister entwickelten Madonnenkompositionen könnte ein erster Ausbildungsschritt gewesen sein, in dem sich die Schüler an Arbeiten in weichen, formbaren Materialien übten. Auch konnten diese Tätigkeiten von einfachen Gehilfen ausgeführt werden. Der Verkauf sicherte der Werkstatt dann regelmäßige Einkünfte.<sup>25</sup> Von dem Marmorexemplar wurde eine Negativform in Gips angefertigt, mit deren Hilfe dann ganz einfach weitere Werke in Stuck oder Ton geformt werden konnten.<sup>26</sup> Die Arbeit mit Stuck hatte den Vorteil, dass man keinen Brennvorgang benötigte. Während des Trocknungsprozesses zieht sich Ton leicht zusammen, wodurch sich geringe Größenunterschiede zur Vorlage erklären lassen. Je stärker der Größenunterschied zum Marmorrelief ist, desto höher ist auch die Wahrscheinlichkeit, dass dem Abdruck nicht das Original zu Grunde lag, sondern bereits eine Nachbildung.

---

<sup>23</sup>Wenn eine derartige Mitarbeit auch nicht explizit schriftlich überliefert ist, muss dennoch wohl davon ausgegangen werden; das legt zum einen der Befund nahe, zum anderen wäre es sonst unmöglich gewesen, die Arbeiten in dem vorgegebenen zeitlichen Rahmen fertigzustellen. Vgl. hierzu auch die Ausführungen bei CARL 2006, Bd. 1, S. 52f.

<sup>24</sup>Die Größe der Werkstatt und die Beteiligung der drei Brüder bis in die Mitte der 1460er Jahre ließe es aber durchaus zu, dass weitere Madonnenreliefs entstanden, die in der Art Antonios von den Assistenten entworfen und gefertigt wurden. Immerhin war es ein recht einträgliches Betätigungsfeld. Siehe dazu Kapitel III.5.2.

<sup>25</sup>Siehe dazu auch Kapitel I.2.2; zu den Repliken Kapitel III.5.1.

<sup>26</sup>Die Benutzung als Negativform ist für Donatellos bronzene *Chellini-Madonna* überliefert, siehe hierzu POPE-HENNESSY 1980c, S. 86-93. Zum Herstellungsprozess von Terrakottaplastik siehe HOUTON/LONDON 2001, darin besonders HUBBARD/MOTTURE 2001.



Gute Abdrücke ließen sich mit wenig Aufwand nur von flacheren Reliefs herstellen; je höher die ausgearbeitete Partie war, desto schwieriger und aufwendiger wurde ein fehlerfreier Abguss. Solche Fälle erforderten die Anfertigung mehrerer Model, die man später wieder einzeln zusammensetzen musste. Eine solche Technik erlaubte es aber wiederum, verschiedene Teilstücke zusammenzufügen und so für Variationen in den Kompositionen zu sorgen.<sup>27</sup> An den späteren Reliefs Antonios lassen sich rundplastisch herausgearbeitete Partien feststellen, die sich keinesfalls für eine Abgusspraxis eigneten, so dass hier nicht davon ausgegangen werden kann, dass diese Werke jemals zur Vervielfältigung gedacht waren. So existieren auch weder von der *Altman-Madonna*, dem Berliner Relief oder der Madonna in Washington zeitgenössische Nachbildungen.<sup>28</sup>

Umgekehrt lassen sich einige flacher ausgeführte Reliefs für das 15. Jahrhundert nur durch Stuck- und Terrakottaarbeiten oder sonstige weiche, formbare Materialien belegen. Für die mit der Werkstatt Antonios in Verbindung gebrachten Kompositionen trifft das auf die *Madonna mit den Kandelabern* zu. Hier wird daher die Auffassung vertreten, dass es Kompositionen von Madonnendarstellungen mit eingebundenem Grund gibt, die ausschließlich zum Zwecke der seriellen Vervielfältigung entwickelt wurden, ohne dass ein ursprüngliches Marmororiginal vorauszusetzen ist.<sup>29</sup>

### 3.3. Die *discepoli* und *garzoni* in der Werkstatt Antonio Rossellinos

Eigene Aufzeichnungen über seine Werkstatt, wie sie beispielsweise der Bildhauer Maso di Bartolomeo in Form seiner *Libri di Ricordi*, hinterließ, sind weder von Antonio noch von seinen Geschwistern bekannt.<sup>30</sup> Man ist also bei einer Betrachtung der Werkstattverhältnisse Antonios auf die Aufzählung von Mitarbeitern in den Steuererklärungen und Verträgen angewiesen.<sup>31</sup> In der Steuererklärung für das Jahr 1457 findet sich beispielsweise eine lange Liste von *garzoni*, die auf der Lohnliste Antonios standen. Ihre ge-

---

<sup>27</sup>Vgl. MOTTURE 2004, S. 19f.

<sup>28</sup>Die einzige bekannte Kopie des Berliner Reliefs stammt aus späterer Zeit, vermutlich aus dem 19. Jahrhundert, siehe dazu den Katalogteil VI.A.7.

<sup>29</sup>Auch Kecks ging vor allem bei den hochplastischen Terrakottamadonnen davon aus, dass keinesfalls immer ein Marmorrelief voraussetzen sei, KECKS 1988, S. 141. Siehe auch die Ausführungen Eckart Marchands in Bezug auf die Madonnenreliefs Donatellos: „Some reproductions can be traced back to marble originals, but in other cases, such as the *Verona Madonna*, the prototype may have been a clay model, made solely to be reproduced.“ MARCHAND 2010, S. 64. Dennoch hält sich hartnäckig die Vorstellung, dass für die zahlreichen Varianten der Reliefs mit Grund in Stuck oder Terrakotta ein Marmororiginal voraussetzen sei. So vermutete auch Giancarlo Gentilini im Falle der *Kandelaber-Madonna* ein verschollenes Marmorvorbild, GENTILINI 2008.

<sup>30</sup>Die erhaltenen *Ricordi* Masos wurden zwischen Februar 1448 und September 1455 aufgezeichnet. Er war ein einfacher Steinmetz, der mit vielerlei Beschäftigungen sein Geld verdiente, siehe dazu THOMAS 1976, S. 144-149.

<sup>31</sup>Die wesentliche Grundlage für diese Betrachtungen bilden die folgenden Forschungsbeiträge, die eine Aufarbeitung und Publikation der zugehörigen Dokumente enthalten: HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, MARKHAM SCHULZ 1977 und APFELSTADT 1987.

naue Tätigkeit für die Werkstatt wurde aber nicht dazu geschrieben.<sup>32</sup> Hartt unternahm den Versuch, diese Namen in weiteren erhaltenen Dokumenten oder Verträgen des 15. Jahrhunderts nachzuweisen, doch nur die wenigsten finden nochmals in Schriftstücken Erwähnung.<sup>33</sup>

Diese Aufzeichnungen belegen, dass es eine Vielzahl an Gehilfen gab, deren Rolle sich aber oft auf die Beschaffung von Materialien oder einfache Hilfsarbeiten beschränkt haben dürfte. Aus dem bloßen Vorkommen der Namen lässt sich jedenfalls nicht auf eine bildhauerische Tätigkeit dieser Gehilfen schließen.<sup>34</sup>

Die Liste vermag aber immerhin einen Eindruck von der damaligen Größe der Werkstatt zu vermitteln. Bedauerlicherweise finden sich aber in keinem Antonios Werkstatt betreffenden Dokument die Namen wieder, die man in der kunsthistorischen Forschung gemeinhin mit einer temporären Mitarbeit in Verbindung bringt.<sup>35</sup> Bei diesen, zumeist aufgrund stilistischer Übereinstimmungen in das nähere Umfeld Antonios gerückten bekannten Bildhauern handelt es sich um Benedetto da Maiano, Andrea del Verrocchio, Matteo Civitali, Domenico Rosselli und Francesco di Simone Ferrucci.<sup>36</sup> All diese Bildhauer fertigten Madonnenreliefs, deren Nähe zu Antonios Kompositionen die Forschung animierte, auch eine Lehrzeit oder temporäre Tätigkeit als Assistent bei Antonio anzunehmen. Die folgenden Kapitel tragen noch einmal die Fakten zusammen und widmen sich der Frage, ob eine Mitarbeit der Bildhauer bei Antonio plausibel ist und an welchen Werken sich diese ggf. festmachen lässt.

Weitere Mitglieder der *bottega* sind die drei Brüder Antonios, Domenico, Giovanni und Tommaso. Ihre Biografie ist insbesondere in Hinblick auf die oft mit der Werkstatt Antonios in Verbindung gebrachten Werke in Oberitalien - Faenza, Ferrara und Venedig - genauer zu beleuchten.

---

<sup>32</sup>HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 174-177, Dok. 30.

<sup>33</sup>Aus der so ermittelten Anzahl an Mitarbeitern zog Hartt den Schluss, dass es sich zu diesem Zeitpunkt um eine außergewöhnlich große Werkstatt handelte, die sehr aktiv und gut organisiert war. Einige dieser Namen findet man in früheren Steuererklärungen der Werkstatt Bernardo Rossellinos wieder, jedoch bleibt ihre genaue Tätigkeit auch dort unerwähnt, ebd., S. 87-89.

<sup>34</sup>Ist ein Gehilfe über einen längeren Zeitraum in einer Werkstatt und nachweislich an bestimmten Objekten tätig, mag eine sehr detaillierte Analyse der verschiedenen ausführenden Hände an dem Werk weiteren Aufschluss geben.

<sup>35</sup>Vgl. ebd., S. 89.

<sup>36</sup>Richard Stemp vermutete in Pietro Lombardo (1435-1515) einen Schüler Antonio Rossellinos. Dies würde die Rezeption von Antonios Werken in Ferrara und Venedig erklären helfen, doch ist die Biografie Pietros bis 1462, als er erstmals in Bologna genannt wird und Arbeiten an San Petronio ausführt, völlig unklar, STEMP 1992, S. 125-129. Pietro war sicher in Florenz, das beweisen seine späteren Werke in Padua und Venedig, die Florentiner Bezüge aufweisen, doch lässt sich daraus allein noch keine Schülerschaft ableiten. Arbeiten aus Antonios Werkstatt, die eine Beteiligung Pietro Lombardos nahelegen, existieren nicht.

### 3.4. Die drei Brüder Domenico, Giovanni und Tommaso Rossellino

Diese drei Geschwister sind nach wie vor die großen Unbekannten in der Werkstatt Antonios. Alle waren nachweislich als Bildhauer tätig. Zunächst waren sie sehr lange in der Werkstatt Bernardos bzw. Antonios beschäftigt, erst 1469 gibt es separate Steuererklärungen, die eine Eigenständigkeit anzeigen. Es gibt nur sehr wenige Werke, die ihnen dokumentarisch zugeordnet werden können und eine fundierte Analyse ihres persönlichen Stils ermöglichen. Dies erschwert es, von ihnen ausgeführte Stücke, von denen es zweifellos einige gegeben haben wird, der Werkstatt Antonio Rossellinos zuzuweisen.

Im Folgenden werden ihre Biografien, soweit sie sich urkundlich belegen lassen, sowie die ihnen möglicherweise zuzuordnenden Arbeiten separat vorgestellt, um ein Bild von ihrer künstlerischen Persönlichkeit und ihrer Funktion innerhalb der *bottega* zu erhalten. Damit soll die Basis für weitergehende Betrachtungen geschaffen werden, die zweifellos nötig sind, um eine bessere Vorstellung von ihrer künstlerischen Laufbahn zu erhalten.

#### 3.4.1. Domenico

Der älteste der Brüder, Domenico, wurde zwischen 1402 und 1405 geboren.<sup>37</sup> Über ihn ist nur sehr wenig bekannt, nicht ein einziges Werk aus seiner Hand ist inschriftlich oder dokumentarisch gesichert. Fabriczy zitierte in einem Verzeichnis über toskanische Holz- und Tonstatuen eine Urkunde, die Domenico di Matteo als Bildhauer für eine Statue des hl. Antonius von Padua aus Terrakotta nennt. Leider ist dieses Werk jedoch verschollen bzw. nicht identifizierbar, so dass es keine Erkenntnisse über den Stil Domenicos liefern kann, zumindest belegt es aber Domenicos Arbeit als Bildhauer.<sup>38</sup> Die nächste schriftliche Erwähnung ist eine Steuererklärung der Erben Matteo di Domenicos (Domenico, Bernardo, Giovanni, Tommaso) aus dem Jahr 1451. Alle vier Brüder lebten zu dieser Zeit in einem Haus im Borgo Allegri, nahe S. Ambrogio.<sup>39</sup>

Domenico wurde vermutlich wie seine Brüder beim Vater ausgebildet. Er arbeitete offenbar mit Giovanni, Tommaso und Antonio gemeinsam als Bildhauer, da er für 1457 zusammen mit ihnen eine Steuererklärung ausfüllte.<sup>40</sup> Die vier Geschwister lebten jetzt mit ihrer Mutter in einem Haus in der Via Fiesolana im Bezirk S. Pier Maggiore.

Aus dem Jahr 1469 ist eine separate Steuererklärung Domenicos und Giovannis über-

---

<sup>37</sup>Das Alter ergibt sich aus späteren Steuererklärungen von 1451, 1458, 1469 und 1480, vgl. MARKHAM SCHULZ 1977, S. 121.

<sup>38</sup>„1444, adì 8 d’Agosto. Domenico di Matteo intagliatore domanda d’esser pagato da messer Francesco di messer Matteo Castellani della somma di cinque fiorini per sua fatica di una figura di S. Antonio di Padua di terra cotta. Due anni fa o circa messer Francesco rimase d’accordo che detto Domenico gli facesse detta figura. Che fatta la detta figura e non essendo tra loro d’accordo del pregio Marco Boschi vide la figura e la stimò col consenso di Domenico 5 ducati d’oro.“ FABRICZY 1909, S. 42.

<sup>39</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 125.

<sup>40</sup>Vgl. ebd., S. 127, Dokument veröffentlicht bei HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 174-177, Dok. 30.

liefert, in der u.a. der Verkauf ihrer Werkstatt an der Piazza S. Firenze aufgeführt wird.<sup>41</sup> Die beiden hatten sich also vermutlich zuvor selbständig gemacht. 1480 füllten Domenico und Giovanni erneut gemeinsam eine Steuererklärung aus. Daraus geht hervor, dass Domenico nicht mehr als Bildhauer tätig ist und sich beide fortan als Bauern betätigten.<sup>42</sup> Eine weitere Erklärung aus dem Jahr 1483 besagt, dass Domenico und Giovanni sich gegenseitig als Erben eingesetzt hatten.<sup>43</sup> Aus den folgenden Jahren ist über Domenico nichts mehr überliefert; er starb wohl in der Zeit zwischen 1483 und 1493.<sup>44</sup>

Ohne ein gesichertes Vergleichsbeispiel ist es unmöglich, seine Hand nachzuweisen; dennoch lohnt ein Blick auf die Arbeiten der beiden Werkstätten und jene Stile, die weder auf bekannte Assistenten, noch auf die Werkstattleiter Bernardo und Antonio verweisen. Erscheint eine Ausführungsweise durchgehend über einen längeren Zeitraum, liegt zumindest die Vermutung nahe, es könne sich um einen der Brüder handeln.<sup>45</sup> Für den Stil Tommasos und Giovannis hat man zumindest kleine Anhaltspunkte, die eine Unterscheidung erlauben. Ein weiteres wichtiges Indiz könnte die spätestens seit dem Jahr 1468 erreichte Selbständigkeit von Domenico und Giovanni sein. Auch wenn sie ihre Werkstatt bald darauf veräußerten, wäre es möglich, dass sie nicht wieder für Antonio tätig waren, sondern sich um andere Aufgaben kümmerten.<sup>46</sup>

Es erscheint daher lohnenswert, nach einer künstlerischen Handschrift in den Werken der Jahre zwischen 1440 und ca. 1468 zu suchen, die sich später nicht mehr nachweisen lässt. Markham Schulz ging nach diesem Ausschlusskriterium vor und meinte, den Bildhauer Domenico zum ersten Mal in dem rechten mantelhaltenden Engel am Tympanon in Arezzo vor sich zu haben (Abb. 5).<sup>47</sup> Der linke sei hingegen von Bernardo. Auch wenn das rechte Gesicht runder ist, scheinen die Grundelemente der Gestaltung gleich zu sein und vom selben Meister zu stammen. Man darf wohl davon ausgehen, dass an diesen frühen Arbeiten die älteren Brüder Bernardos mitarbeiteten, jedoch ist es in Hinblick auf den schlechten Erhaltungszustand sehr schwer, sich ein klares Bild von den unterschiedlichen Künstlern zu machen.

Hilfreicher ist dagegen die zweite Figur, die Markham Schulz Domenico zuschrieb: der rechte Engel der Lünette am *Bruni-Grabmal* (Abb. 6). Das Gesicht ist fein modelliert, die Konturen sind detailliert ausgearbeitet. Vor allem im unteren Bereich wirkt das Gesicht recht füllig, die Wangen sind voluminös und rund hervorgehoben, die fliehende Stirn tritt demgegenüber zurück.<sup>48</sup>

Derselbe Gesichtstypus ist auch bei beiden Engeln am Grabmal der Beata Villana

---

<sup>41</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 130 und 143-145, Dok. 6.

<sup>42</sup>Eine eigene Werkstatt wird nicht erwähnt, ebd., S. 131 und 146-149, Dok. 8.

<sup>43</sup>Ebd., S. 132.

<sup>44</sup>Aus dem Jahr 1493 ist eine Steuererklärung Giovannis überliefert, in der Domenico nicht mehr erwähnt wird, ebd., S. 132.

<sup>45</sup>Vgl. ebd., S. 24.

<sup>46</sup>Zu den eventuellen Beteiligungen Domenicos und Giovannis ab diesen Jahren siehe den Beitrag zu Giovanni Rossellino in dieser Arbeit.

<sup>47</sup>Ebd., S. 23f.

<sup>48</sup>Ebd., S. 42-51.

wiederzufinden; Markham Schulz vermutete jedoch lediglich, dass dafür ein weiterer Assistent verantwortlich sei (Abb. 15). Auf die Unterschiede zwischen den beiden Engeln in der Gewanddarstellung ist bereits in den vorangehenden Kapiteln zu den Arbeiten Antonios hingewiesen worden. Die beiden Körper stammen von unterschiedlichen Bildhauern, die Gesichter sind aber von dem Meister überarbeitet worden, der auch für den rechten Engel in der Lünette des *Bruni-Grabmals* verantwortlich war.

Am Grabmal in der SS. Annunziata hat, wie eingangs ausgeführt, Antonio vermutlich erstmals auch am Entwurf mitgearbeitet. Er fertigte aber nur den rechten Engel selbst (Abb. 21), der linke weist eine abweichende Gesichtsbehandlung auf (Abb. 20). Die Augenlider sind stärker ausmodelliert, die Nasenflügel nach oben gezogen und der Mund hat eine ausgeprägte Unterlippe, anstatt der für Antonio so charakteristischen spitzen Oberlippe. Das volle Gesicht und die Art der Konturierung deuten wiederum auf den für die oben genannten Engelsdarstellungen verantwortlichen Bildhauer.<sup>49</sup>

In späteren Werken erscheint die gleiche Art der Gesichtsbildung an dem Madonnengesicht der Verkündigungsgruppe in Forlì. Es zeigt dieselbe Unterlippe und die spitze Nase wie beim Putto in der SS. Annunziata. Ebenso weist der Erzengel Gabriel diese Charakteristika auf, wenn er auch wieder ein fülligeres Gesicht mit breiter Nase hat. Die Darstellungen der Tugenden und Mönche zeigen ebenfalls vereinzelt diese Merkmale und scheinen zumindest teilweise von demselben Meister gefertigt worden zu sein.

Der Stil findet sich außerdem am linken Hintergrundengel des Madonnenreliefs Antonios im Kunsthistorischen Museum in Wien wieder (Abb. 67). Der rechte Engel ist hingegen etwas feiner, präziser konturiert, wie die mandelförmigen Augen, das spitze Kinn und der schmalere Mund belegen. Dennoch scheint die Ausführung der Engel, wie Ähnlichkeiten in der Gewandbildung zeigen, von ein und demselben Bildhauer zu stammen. Vielleicht wurde das rechte Gesicht nachträglich von zweiter Hand überarbeitet. Von dem möglicherweise mit Domenico Rossellino zu identifizierenden Assistenten der Wiener Madonna könnten auch die Hintergrundköpfchen der *Altman-Madonna* geschaffen worden sein, deren gröbere, rundliche Ausbildung nicht der feinen und präzisen Modellierung Antonios entspricht (Abb. 72). An den Puttenköpfen des Tondorahmens in San Miniato al Monte lässt sich der Stil hingegen nicht wiederfinden. Ebenso weisen die Puttenköpfe der *Nori-Madonna* diesen Stil niemals auf. Diese lassen des Weiteren Unterschiede in der technischen Bearbeitung erkennen, so kommt der Drillbohrer sehr viel stärker zum Einsatz. Auch an den weiteren Werken der späten 1460er und vor allem 1470er Jahre lässt sich der Stil nicht mehr ausmachen. Diese Beobachtungen decken sich mit dem mutmaßlichen Abschied der Geschwister aus Antonios Werkstatt in den mittleren 1460er Jahren, wodurch eine Identifizierung des hier vorgestellten Typus mit Domenico möglich wäre. Sicherlich sind genauere Analysen aller Werkstattarbeiten Antonios erforderlich, um die These zu stützen, aber nach Analyse der Madonnenreliefs sowie des Stils Antonios erscheint der Vorschlag zumindest eine sinnvolle Arbeitshypo-

---

<sup>49</sup>Auch Markham Schulz erkannte hier wiederum den von ihr für Domenico in Anspruch genommenen Stil des rechten Engels der Lünette am *Bruni-Grabmal* wieder, ebd., S. 67f.

these zu liefern.<sup>50</sup>

### 3.4.2. Giovanni

Der erfolgreichste der drei Brüder wurde 1412 oder 1413 geboren. Im Gegensatz zu Domenico und Tommaso tritt Giovanni öfter als Architekt in Erscheinung.<sup>51</sup> Wie auch Domenico wird Giovanni seine Fähigkeiten beim Vater erlernt und später von seinem älteren Bruder Bernardo profitiert haben. Erstmals überliefert ist seine Tätigkeit an den Arbeiten für die Badia Fiorentina. Dort wird er unter den Mitarbeitern Bernardos aufgezählt, die ab 1436 tätig waren.<sup>52</sup> Am 1. Januar 1438 immatrikulierte sich Giovanni in die *Arte dei Maestri di Pietra e Legname*.<sup>53</sup> Der nächste schriftliche Beleg über ihn stammt erst wieder aus dem Jahr 1443. Im Zusammenhang mit Arbeiten an Treppen für den Konvent in San Miniato al Monte in Florenz taucht sein Name in Zahlungsbelegen an Maso di Bartolomeo auf.<sup>54</sup> 1447 arbeitete Giovanni zusammen mit Pagno di Lapo Portigiani an einem Tabernakel für das Taufbecken im Dom von Massa Marittima. Das geht aus einer Zahlungsaufforderung Bernardos an die Domopera vom 1. Juni 1462 hervor.<sup>55</sup>

Aus der Steuererklärung des Jahres 1451, die Giovanni zusammen mit seinen Geschwistern Domenico, Bernardo und Tommaso ausfüllte, erfährt man, dass er mit Ginevra di Antonio Simone (\*1423 oder zwischen 1427-1429, † zwischen 1474-1480) verheiratet war. Die Geschwister lebten zusammen in einem Haus im Borgo Allegri.<sup>56</sup> Eine Steuererklärung für 1457 belegt, dass zu diesem Zeitpunkt die Brüder Domenico, Giovanni, Tommaso und Antonio zusammen lebten und arbeiteten. Sie besaßen ein Haus in der Via Fiesolana (Bezirk S. Pier Maggiore), das sie mit ihren Familien und der Mutter bewohnten. Des Weiteren erfährt man über Giovanni, dass er einen Sohn hatte, Jacopo (\*1449/1450).<sup>57</sup>

Von Frühjahr bis Oktober 1461 gingen Zahlungen direkt an Giovanni für Arbeiten an der Kapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte.<sup>58</sup> Was genau er dort ausführte, ist nicht überliefert.<sup>59</sup>

<sup>50</sup>Es erscheint darüber hinaus sehr wahrscheinlich, dass Domenico im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit Giovanni Rossellino auch am Grabmal des Filippo Lazzari in Pistoia beteiligt war. Siehe hierzu die Ausführungen im Abschnitt zu Giovanni Rossellino.

<sup>51</sup>Vgl. ebd., S. 121, besonders Anm. 13. Siehe zu einer Zusammenfassung über das Leben Giovanni und seiner möglichen Werke auch APFELSTADT 1987, S. 231-233, Fußnote 55.

<sup>52</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 122f., Anm. 21-23.

<sup>53</sup>Ebd., S. 123 und 156, Dok. 11a.

<sup>54</sup>Ebd., S. 123f.

<sup>55</sup>CABURLOTTO 1997, S. 9f.

<sup>56</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 125.

<sup>57</sup>Ebd., S. 127, Dokument veröffentlicht bei HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 174-177, Dok. 30.

<sup>58</sup>Ebd., S. 49; MACK 1972, S. 194-199; MARKHAM SCHULZ 1977, S. 128.

<sup>59</sup>Hartt verstand diese Mitarbeit allerdings als maßgeblich für die Gestaltung der architektonischen Grundelemente der Kapelle, da er Parallelen zum klaren Aufbau des *Lazzari-Grabmals* in Pistoia sah, an dessen Ausführung Giovanni nachweislich beteiligt war. Eine Mitarbeit an der skulpturalen

Über das Jahr 1469 erfährt man, dass Giovanni sich nur noch mit Antonio das Haus in der Via Fiesolana teilte.<sup>60</sup> Die Steuererklärung fasste er in diesem Jahr zusammen mit seinem Bruder Domenico ab. Die beiden müssen sich zwischenzeitlich selbständig gemacht haben, es wird u.a. der Verkauf ihrer Werkstatt an der Piazza S. Firenze aufgeführt.<sup>61</sup>

Die nächste erhaltene Nachricht ist das Testament Giovannis, das am 15. Juni 1474 aufgesetzt wurde.<sup>62</sup> Aus einer weiteren gemeinsamen Steuererklärung Domenicos und Giovannis von 1480 geht hervor, dass Giovanni nach 1474 ein zweites Mal geheiratet hat (Caterina di Giovanni Bottari, \*1435); von einem mit Antonio zusammen bewohnten Haus ist nicht mehr die Rede, dies passt gut zu dem wahrscheinlichen Todesdatum Antonios 1479; Domenico ist nicht mehr als Bildhauer tätig, sondern betreibt zusammen mit Giovanni Landwirtschaft. Eine Werkstatt wird nicht erwähnt.<sup>63</sup> 1483 folgte die oben genannte Erklärung über die gegenseitige Erbeinsetzung von Domenico und Giovanni. Die letzte Steuerzahlung Giovannis stammt von 1493, vermutlich starb er kurz darauf.<sup>64</sup>

Das bildhauerische Œuvre Giovannis und sein Stil sind trotz der überlieferten Mitwirkung an bestimmten Werken schwer zu fassen, da unklar ist, welche skulpturalen Teile er jeweils eigenhändig ausführte, und zudem sicher an allen Objekten weitere Künstler mitarbeiteten.<sup>65</sup> Der maßgebliche Beitrag Giovannis zum *Lazzari-Grabmal* (um 1465) ist bereits festgestellt worden (Kapitel II.2.2). Er wird durch die von Caburlotto veröffentlichten Dokumente unterstützt.<sup>66</sup> Neben der Architektur scheinen auch alle Figuren von ihm und weiteren Assistenten ausgeführt worden zu sein, während der Entwurf der den Vorhang aufziehenden Engel auf Antonio zurückzuführen sein dürfte (Abb.

---

Gestaltung des Grabmals in San Miniato al Monte lehnte Hartt jedoch ab, da ansonsten sein Name vermutlich in den Zahlungsbelegen gesondert aufgeführt hätte sein müssen, da er ja auch gesondert als Architekt genannt wird, HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 88.

<sup>60</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 130 und 141f., Dok. 5.

<sup>61</sup>Ebd., S. 130 und 143-145, Dok. 6.

<sup>62</sup>Ebd., S. 131.

<sup>63</sup>Ebd., S. 131 und 146-149, Dok. 8.

<sup>64</sup>Ebd., S. 132.

<sup>65</sup>Gottschalk fiel bei seinen Untersuchungen an den späteren Werken Bernardos eine Hand auf, die weder ihm noch Antonio zuzuordnen sei und die er am Grabmal in Pistoia ebenfalls wiederzuerkennen glaubte. Daraus zog er den Schluss, es müsse sich um Giovanni handeln. Er nahm vor allem für die 1450er Jahre eine größere Rolle Giovannis in der Werkstatt an, da in diesem Jahrzehnt eine Vielzahl an Aufträgen an Bernardo ging. Der Stil Antonios setze sich hingegen erst mit den Arbeiten für San Miniato durch, davor scheine er keinen großen Einfluss auf die Werkstatt gehabt zu haben, GOTTSCHALK 1930, S. 10. Einen Unterschied in der Ausführung zwischen den Werken Bernardos und Antonios zu Giovanni machte Gottschalk insbesondere bei der Gestaltung der die Inschrifttafel haltenden Putti am Grabmal in Pistoia aus. In Pistoia werde ein korrektes Größenverhältnis zwischen Putti und Tafel verfehlt. Darüber hinaus wirke ihr Bewegungsmotiv unbeholfen und ihre Gliedmaßen seien plump. Dies alles spreche nicht für Arbeiten der bekannteren Bernardo oder Antonio, sondern eher für Giovanni. Parallelen sah Gottschalk zudem zu den Putti am Grab des Neri Capponi in Florenz (Abb. 24). Das Medaillon sei eine Arbeit Bernardos, die Putti aber wiesen Ähnlichkeiten zu denjenigen in Pistoia auf, so dass man es wohl hier mit demselben ausführenden Künstler zu tun habe - Giovanni Rossellino, ebd., S. 11.

<sup>66</sup>CABURLOTTO 1997, S. 7-9.

34).

Da Domenico und Giovanni 1469 die gemeinsame Werkstatt verkauften, darf man wohl annehmen, dass Domenico bereits am *Lazzari-Grabmal* mitwirkte, vielleicht im Rahmen der Beteiligung Giovannis. Die genauen Arbeitsumstände sind hierbei allerdings schwierig zu ermitteln. Durch die gemeinsame Wohnsituation waren alle Brüder lebenslang eng miteinander verbunden. Vermutlich teilten sie sich, zumindest zeitweise, die Arbeitsräume, so dass es auch bei den an sie ergangenen Aufträgen zu Arbeitsteilungen gekommen sein mag.<sup>67</sup>

Um einen Eindruck von Giovannis Stil zu bekommen, muss man einen Blick auf das Taufbecken in Massa Marittima richten, dessen Tabernakel er zusammen mit Pagno di Lapo Portigiani ausführte (Abb. 12). Der Stil der Figuren legt mindestens zwei ausführende Hände nahe, wie bereits Caburlotto bemerkte. Er erkannte in allen figürlichen Teilen Arbeiten Pagnos und eines weiteren namentlich nicht bekannten Assistenten. Giovanni sei nur für die Architektur verantwortlich gewesen.<sup>68</sup> Tatsächlich findet sich der Stil der noch sehr gotisch geprägten Standfiguren in den Nischen - mit einer einfachen, teilweise recht groben, aus breiten Faltenstegen gebildeten Gewandorganisation - und der pausbäckigen Puttengesichter an der Konsole am *Lazzari-Grabmal* nicht wieder. Die Figuren unterscheiden sich des Weiteren auch von den mutmaßlich unter einer hohen Beteiligung Giovannis und Domenicos entstandenen Arbeiten am Grabmal des Beato Marcolino in Forlì, wo die Körperlichkeit der reliefierten Figuren deutlicher unter den zumeist sehr viel feiner ausgearbeiteten Gewändern hervortritt. Die Fältelung der Stoffe ist in Forlì insbesondere bei den Darstellungen der Tugenden kleinteiliger und differenzierter, zudem wirkt das Größenverhältnis zwischen Figur und Nische stimmiger.

Eine unterschiedliche Steinbearbeitung und die Wahl anderer Ausdrucksmittel sind auch an den Gesichtern in Massa Marittima zu beobachten, welche durch sehr tiefliegende Augenpartien und hohe Wangenknochen geprägt sind. Eine ähnliche Gestaltungsweise findet sich auch an der Figur Gottvaters im 1450 entstandenen Tabernakel in Sant'Egidio wieder. Markham Schulz schrieb diese Figur, die stilistisch zu keiner weiteren des Tabernakels passt, einem namentlich nicht bekannten Assistenten Bernardo Rossellinos zu.<sup>69</sup> Da Pagno di Lapo Portigiani erst im späteren Verlauf des Jahres 1451 für längere Zeit nach Bologna ging, ist es durchaus möglich, dass er auch an dieser Arbeit der Werkstatt Bernardo Rossellinos als Assistent mitwirkte.<sup>70</sup> Die gewählte Nischenarchitektur mit trennenden kannelierten Pilastern ähnelt sich bei den Monumenten in Massa Marittima und Forlì sehr, was einen Entwurf Giovannis für das Taufbecken sehr wahrscheinlich werden lässt. Vielleicht war er sogar schon neben seinem Bruder Bernardo an dem Entwurf für das Grabmal in Forlì beteiligt.

Unter den figürlichen Teilen des Grabmals in Pistoia möchte man die Hand Giovannis

<sup>67</sup>Ein solcher Umgang mit Werkstattmitarbeitern und Partnerschaften war nichts Unübliches, vgl. dazu die einleitenden Ausführungen in Kapitel II.3.1.

<sup>68</sup>Ebd., S. 10f.

<sup>69</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 58.

<sup>70</sup>Darüber hinaus begutachteten Pagno und Bernardo am 5. August 1451 zusammen das Himmelfahrtrelief und zwei Engel mit Kandelabern von Luca della Robbia (Dom, Florenz), ebd., S. 125.



im Gelehrtenrelief erkennen (Abb. 35). Dieses weist durch seinen räumlich illusionistischen Aufbau mit einer klaren Fluchtpunktperspektive einen Künstler aus, der sich mit diesem Thema befasst haben muss, was für den Architekten Giovanni zumindest naheliegen würde, jedoch nicht zwingend ist. Antonio ist auch hier als Künstler auszuschließen, wie Vergleiche mit den viel lebendigeren späteren Arbeiten in Prato und Neapel offenbaren, bei denen Wert auf narrative Elemente und die Interaktion zwischen den Dargestellten gelegt wird. Das Relief zeigt einen klar in die Tiefe fluchtenden Raum, verdeutlicht durch die kassettierte Decke, in dessen Mitte das Rednerpult mit Filippo Lazzari steht. Rechts und links sind, symmetrisch sich gegenüber sitzend, je vier Gelehrte wiedergegeben. Diese Figuren erscheinen wenig variiert, die Modellierung ist nicht tief, die einzelnen Formen sind klar linear umrissen. Die plumpen, flachen Gesichter mit den geraden Nasen unterscheiden sich zudem von dem hier für Domenico in Anspruch genommenen Stil.<sup>71</sup>

In der einfachen Gewandorganisation mit parallelisierender Struktur und den wenig ausdrucksstarken Gesichtern zeigen sich Gemeinsamkeiten mit den Mönchsfiguren in Forlì (Abb. 25). Die flachen Engel am dortigen Sarkophagdeckel weisen eine gewisse Ähnlichkeit mit den die Inschrifttafel haltenden Putti in Pistoia auf. Dies zeigt sich besonders in der perspektivisch falsch aufgefassten Körperdrehung, die bei beiden Darstellungen die gleichen Fehler aufweist. Die Figuren wurden in der Fläche konzipiert, ohne Sinn für Verkürzungen. Die Ausarbeitung der Gesichter lässt in Forlì einen anderen Bildhauer als in Pistoia vermuten. Die dortigen Engel scheinen aber wiederum von einem anderen Meister als die Figuren des Gelehrtenreliefs gefertigt worden zu sein. Dafür sprach sich auch Caburlotto aus. Während er das Gelehrtenrelief Giovanni selbst zuschrieb, vermutete er, dass Domenico den Engel oben über dem Baldachin fertigte, ein weiterer Bildhauer im Stile Antonios sei dagegen für die Engel am Vorhang und ein vierter für die Engel am Sarkophag verantwortlich gewesen.<sup>72</sup> Die Unterscheidung vier verschiedener Stile ist durchaus zutreffend, jedoch lässt sich der hier für Domenico herauskristalisierte Stil nicht mit dem obersten Putto in Einklang bringen.

Giovanni Rossellino nahm spätestens ab 1461 eigene Aufträge an, arbeitete aber immer noch eng mit seinem Bruder Antonio zusammen, was durch den gemeinsamen Vertrag für das *Lazzari-Grabmal* bestätigt wird. Dass er dann die Arbeiten weitgehend allein ausführte und überwachte und auch für deren Versetzung in Pistoia verantwortlich war, wie Dokumente überliefern, legt eine zunehmende Emanzipation nahe, die dann durch die separate Steuererklärung von 1469 bestätigt wird.<sup>73</sup>

Es ist also damit zu rechnen, dass Giovanni und Domenico in diesen Jahren eigene Aufträge annahmen. Der Verkauf ihrer Räumlichkeiten 1468/69 heißt weder, dass sie wieder

---

<sup>71</sup>Caburlotto vermutete bei dem Relief auch Giovanni als ausführenden Künstler, CABURLOTTO 1997, S. 12.

<sup>72</sup>Ebd., S. 12f. Caburlotto stellte des Weiteren die These auf, dass Pagno di Lapo Portigiani auch am *Lazzari-Grabmal* als Ideengeber mitgewirkt haben könnte. Da er in Bologna gewesen sei, könnte er für die Inspiration zu dem auf Bologneser Werke rekurrierenden Gelehrtenrelief verantwortlich sein, ebd., S. 15.

<sup>73</sup>Vgl. ebd., S. 11.

in Antonios Werkstatt mitarbeiteten, noch dass sie den Bildhauerberuf in diesen Jahren bereits aufgaben. Tatsächlich könnten beide am seit 1468 entstehenden Grabmal für den hl. Savinus in Faenza beteiligt gewesen sein (Abb. 19). Es handelt sich dabei um ein in zwei Zonen gegliedertes Wandgrabmal mit halbrundem Abschluss. Der untere Teil besteht aus sechs Relieffeldern mit Szenen aus dem Leben des. hl. Savinus (Abb. 92, 93), seitlich flankiert von kannelierten Pilastern, die einen Kandelaber rahmen, sowie ganz außen mit einem ornamental verzierten Pilaster.<sup>74</sup> In dem von einem reichhaltig geschmückten Rahmen umschlossenen rundbogigen Tympanonfeld befindet sich ein Sarkophag, der von einer Verkündigungsgruppe - links Gabriel, rechts die Muttergottes - flankiert wird (Abb. 100). Der Sarkophag weist seitlich angeordnete Nischenfelder mit Muschelkalotten und Darstellungen von Petrus und Savinus sowie an zentraler Stelle eine Inschrifttafel auf. Eine doppelte Pilasterordnung trennt die Bildfelder. Den Deckel in Form eines Dreiecksgiebels schmücken ein Medaillon und zwei geflügelte Cherubsköpfchen.

Die Zuschreibung des Monuments schwankt zumeist zwischen der Werkstatt Antonio Rossellinos und der Benedettos da Maiano. Während Radke das Monument für Benedetto in Anspruch nahm, lehnte Carl seine Beteiligung ab.<sup>75</sup> Zuletzt sprach sich Ferretti für eine Fertigung in der Werkstatt Antonio Rossellinos aus.<sup>76</sup> Architektur und Stil der Figuren zeigen die Formsprache bekannter Werke der Rossellino-Werkstatt, jedoch lässt die gesamte Ausführung die bei Antonios Arbeiten zu beobachtende bildhauerische Qualität vermissen, was in der Forschung bisher zu den schwankenden Zuschreibungen führte. Diese formalen Ähnlichkeiten sprechen aber auch gegen einen Entwurf Benedetto. Zudem weist der Stil zu wenig Übereinstimmungen mit dessen sonstigem Œuvre auf.

Hier soll nun der Vorschlag unterbreitet werden, das Grabmal in Entwurf und Ausführung Giovanni und Domenico und eventuellen nicht näher bekannten Assistenten zuzuschreiben.<sup>77</sup> Sicherlich müsste dies in einer spezifischeren Studie näher erforscht werden, jedoch sprechen die Lebensumstände der Brüder und der Stil des Grabmals für einen solchen Vorschlag. Wichtige Parallelen für den Aufbau bieten die Grabmäler des Orlando de' Medici in der SS. Annunziata (Abb. 18) und dasjenige des Beato Marcolino in Forlì (Abb. 25). Der Sarkophag folgt in seiner Nischengliederung diesem Vorbild. Die kleinen Reliefs mit den Figuren von Petrus und Savinus zeigen die gleiche Gewandmodellierung und die gleiche flächige Gestaltungsweise. Auch die in ihrer Konzeption den Figuren in Forlì entsprechende Verkündigungsgruppe unterstützt diesen Zusammenhang eindrucklich.

Die figürlichen Reliefs des unteren Abschnitts weisen kaum Parallelen zu den für Anto-

---

<sup>74</sup>Der untere Teil entspricht nicht mehr dem originalen Versatz der Werkstücke; vermutlich trennten die von Pilastern flankierten Kandelaber einst die drei vertikalen Relieffreien voneinander, siehe zu einer Rekonstruktion RADKE 1985, S. 9.

<sup>75</sup>Ebd. und CARL 2006, Bd. 1, S. 24.

<sup>76</sup>FERRETTI 2011, S. 123-145.

<sup>77</sup>Im Detail wäre es noch einmal zu hinterfragen, ob Benedetto da Maiano mitgewirkt haben könnte, zeitlich wäre dies durchaus möglich und eine enge Bindung zu den Brüdern Rossellino scheint ab Mitte der 1460er Jahre bestanden zu haben.

nio gesicherten Arbeiten in Prato auf (Abb. 94, 96, 97). Dort ist vor allem die räumliche Gestaltung besser gelungen, die Figuren stehen hintereinander auf einer Ebene, anstatt wie in Faenza hauptsächlich in der Größe abnehmend nach oben gestaffelt zu werden. Jedoch gibt es innerhalb der Faentiner Reliefs durchaus qualitative Abstufungen, die eine detaillierte Besprechung erforderlich machen. Gegen Antonios Autorschaft spricht in allen Fällen die Ausführung der Figuren, die die für ihn charakteristischen Faltenmotive, die wehenden Gewänder sowie die zarten Physiognomien vermissen lassen.

Am deutlichsten auf Antonio rekurreren die Figuren der Verkündigungsgruppe. Doch zeigt auch hier die Ausführung, dass er allenfalls im Entwurf beratend zur Seite gestanden haben könnte. Der ondulierte, wehende Gewandsaum Gabriels ist von Antonios Entwürfen für San Miniato al Monte übernommen, doch ist die Ausarbeitung zu flach, das Gewand klebt an den Beinen. Anstatt einer weichen Modellierung, wie sie Antonio eindrucksvoll an seinen Madonnenreliefs gebrauchte, verwendete der Bildhauer hier ein steifes, parallelisierend aufgebautes Faltensystem. Diese Gestaltungsweise ähnelt der Gewandbehandlung bei den Engeln des *Lazzari-Grabmals* in Pistoia sehr. Gegenüber den Figuren Antonios weisen das Gesicht und vor allem die einfachen, in ebenmäßigen Wellen angeordneten Haare Gabriels eine monotone und leblose Modellierung auf. Dieselbe Problematik einer linearen Gewandorganisation besteht bei der Madonna. Hier liegt der Stoff eng am Körper an, und dennoch gelingt es nicht, eine nachvollziehbare Körperlichkeit zu erzeugen. Die ganze Figur ist ähnlich ihrem Pendant in Forlì noch sehr dem Werkblock verhaftet. Gesicht und Haare sind präzise ausgearbeitet und weisen enge Parallelen zu den Köpfen Antonios auf. Doch zeigt sich im Detail, dass dessen Physiognomien nur das Vorbild waren; die Ausfertigung lässt dagegen die weiche Modellierung und Plastizität seiner Gesichter vermissen. Die Augen mit den ausgearbeiteten Pupillen zeigen außerdem nicht den bei Antonio üblichen mandelförmigen Schnitt. Hier scheint wieder derselbe Bildhauer tätig gewesen zu sein, der auch für die Verkündigungsgruppe in Forlì verantwortlich war und der hier mit Domenico identifiziert wird.

Das *Savinus-Grabmal* entstand vermutlich in den Jahren zwischen 1468 und 1472, wie die Untersuchungen Radkes zeigen.<sup>78</sup> Es würde sich gut in die entsprechende Lebensphase Giovannis und Domenicos einfügen, die vielleicht nach dem Verkauf von Räumlichkeiten in Florenz die Stadt verließen, um den Auftrag in Faenza auszuführen. Die in diesem Ausmaß vorher noch nicht verwendete Ornamentik am Grabmal ließe sich gut durch die Mitwirkung oberitalienischer Assistenten erklären.

Eine weitere Überlegung wert ist es in diesem Zusammenhang, ob nicht auch für das *Roverella-Grabmal* (Abb. 46) und vor allem für den Altar in San Giobbe in Venedig (Abb. 44) eine Beteiligung Giovannis und Domenicos angenommen werden darf. Dies würde die starken Bezüge zu Antonios Motiven in San Giobbe problemlos erklären. Der Stil der Standfiguren weist zudem Parallelen zu den Nischenreliefs in Forlì auf, wobei ein Vergleich zwischen den kleinformatigen Reliefs und den lebensgroßen Freifiguren Schwierigkeiten mit sich bringt und allenfalls motivische Indizien liefert.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup>RADKE 1985.

<sup>79</sup>Auch Apfelstadt erkannte Parallelen zwischen einzelnen Figuren des Grabmals in Forlì, dem *Roverella-*

Eine genaue Untersuchung dieser Thematik erscheint lohnenswert, bedarf aber neben der stilistischen Analyse auch weiterer Recherchen in den Archiven der betreffenden Orte. Denn ohne ein Dokument oder ein gesichertes Vergleichsbeispiel bleiben Zuschreibungen an die Brüder Antonios leider spekulativ.

### 3.4.3. Tommaso

Über den zwischen 1415 und 1422 geborenen Tommaso weiß man recht wenig.<sup>80</sup> Am 1. September 1441 immatrikulierte er sich in die *Arte dei Maestri di Pietra e Legname*.<sup>81</sup> Sein Name taucht in Verbindung mit einem Werk zum ersten und einzigen Mal in Zahlungsbelegen vom 20. Juni 1448 für zwei Seraphimfrieze am Gebälk der Mittelschiffssäulen in San Lorenzo in Florenz auf.<sup>82</sup> Zumindest scheint dadurch geklärt zu sein, dass Tommaso nicht nur ein einfacher Steinmetz, sondern tatsächlich ein Bildhauer war.<sup>83</sup>

Die Steuererklärung der Erben Matteos von 1451 benennt keine weiteren Lebensumstände Tommasos, sondern lediglich sein Zusammenleben mit den drei Geschwistern im Borgo Allegri. Für das Jahr 1457 erfährt man dann aus dem *catasto*-Eintrag, dass Tommaso mit einer Frau namens Benedetta (1429/30 - um 1469) verheiratet ist und mit ihr drei Kinder hat: Matteo (\*1452/53), Lucherezia (\*1454/55) und Biliotto (\*1456/57). Sie lebten zusammen in der Via Fiesolana im Bezirk S. Pier Maggiore.<sup>84</sup> 1469 füllte Tommaso eine selbständige Steuererklärung aus.<sup>85</sup> Außer den bisherigen drei Kindern wird hier nun eine weitere Tochter, Benedetta (\*1457), erwähnt. Seine Ehefrau Benedetta hingegen wird nicht mehr aufgeführt, vermutlich war sie bereits verstorben. Tommaso lebte in einem Haus in Gamberaia, das ihm gemeinsam mit seinen Brüdern Antonio, Giovanni und Domenico gehörte. Er arbeitete anscheinend in einem Steinbruch. Offenbar war er zudem regelmäßig in Rom. Anne Markham Schulz konnte einen Beleg über eine dortige Gerichtsverhandlung aus dem Jahr 1469 ausfindig machen, in dem sein Name erwähnt wird.<sup>86</sup> Zum letzten Mal liest man von Tommaso in einem *catasto*-Eintrag aus

---

*Grabmal* in Ferrara sowie dem Altar in Venedig und brachte diese mit Giovanni Rossellino in Verbindung, APFELSTADT 1987, S. 264f. Er stellte zudem Gemeinsamkeiten in der Architektur des *Martini-Altars* mit den Arbeiten Giovannis für San Miniato al Monte in Florenz fest. Auch fungierte Giovanni anscheinend als Zeuge in einer Mitgiftsangelegenheit der Familie Martini in Florenz, war der Familie also näher bekannt: „It may not have been coincidence that Giovanni Rossellino joined a Martini family notary on 22 July 1475 to witness the final settlement of the dowry of Girolamo di Martini and Tita Salviati, which gave them possession of the venerable Salviati family palace at S. Simone in Florence.“ Ebd., S. 280f.

<sup>80</sup>Das Geburtsjahr lässt sich nur ungefähr über spätere Steuerklärungen erschließen, vgl. MARKHAM SCHULZ 1977, S. 121f., Anm. 14.

<sup>81</sup>Ebd., S. 123 und 156, Dok. 12.

<sup>82</sup>Für weitere Arbeiten an den Friesen erhielt etwa ein Jahr später (31. Oktober 1449) auch Antonio Zahlungen, siehe hierzu OZZÒLA 1927 und MARKHAM SCHULZ 1977, S. 124.

<sup>83</sup>Vgl. HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 88.

<sup>84</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 127.

<sup>85</sup>Ebd., S. 14f., Dok. 7.

<sup>86</sup>Ebd., S. 130.

dem Jahr 1480. Offensichtlich hatte er wieder geheiratet und mit seiner neuen Frau drei weitere Töchter: Marietta (\*1469), Susanna (\*1476) und Dianora (\*1477).<sup>87</sup> Im Jahr 1485 ist er gestorben.<sup>88</sup>

Den einzigen Hinweis auf den Stil Tommasos geben also die Friese in San Lorenzo, an denen er beteiligt war. Wegen des Baufortschritts kommen für das Jahr 1448 nur die Friese an den Vierungspfeilern und über den beiden nächsten Säulen im Langhaus in Frage. Die Ausführung letzterer wird zumeist mit Antonio in Verbindung gebracht, jedoch ist bereits festgestellt worden, dass dieser vermutlich nur an den Medaillons und den Verzierungen beteiligt war.<sup>89</sup> Der Stil der Seraphimfriese lässt sich in der Werkstatt Bernardos und Antonios nur schwer wiederfinden. Die recht rundlichen und pausbäckigen Gesichter wirken maskenhaft; ihnen mangelt es an lebendigem Ausdruck, sie sind alle gleich gestaltet, ohne Variation. Sie ähneln jenen dicklichen Puttengesichtern, die in der Werkstatt Bernardos hin und wieder auftauchen und somit von einem länger beschäftigten Gehilfen stammen müssen. Verbindet man den schriftlichen Beleg von 1448 und diese Beobachtungen, wird Tommaso als Urheber wahrscheinlich. Er scheint im Bereich der figürlichen Skulptur, anders als seine Geschwister, wenig Talent besessen zu haben.

Ein frühes Beispiel für Tommasos Mitarbeit in Bernardos Werkstatt könnte der Puttenfries am Portal in Siena sein (Abb. 28, 29). Diesen schrieb Markham Schulz zwar Bernardo selbst zu, doch werfen die Engel aufgrund ihrer anatomisch nicht ganz korrekten Haltung, dem überlängten wirkenden Oberkörper und vor allem den aufgequollenen Gesichtern die Frage auf, ob sie tatsächlich von diesem gefertigt worden sein können. Nimmt man die etwas später entstandenen Gesichter der Verkündigungsgruppe in Empoli hinzu, zeigt sich dort ein ganz anderer Stil, glatt modelliert, mit präzise ausgearbeiteten Konturen. Ähnlich dickliche Kinderkörper mit pausbäckigen Gesichtern und großen Augen wie bei den Engeln in Siena sind dagegen wenig später am *Bruni-Grabmal* zu finden. Warum Markham Schulz ausgerechnet bei ihnen mindestens drei verschiedene Bildhauer zu erkennen glaubte, unter denen sich Bernardo nicht findet, ist nicht ganz nachvollziehbar.<sup>90</sup> Der Stil der Putti am Fries am *Bruni-Grabmal* ist sehr ähnlich, sie dürften alle von einer Hand sein. Die Physiognomie entspricht außerdem derjenigen der schwebenden Engel mit der Inschrifttafel am Sarkophag. Noch einmal lässt sich dies an einigen Gesichtern des Sakramentstabernakels in Sant'Egidio in Florenz beobachten (Abb. 14).

Danach ist dieser Stil kaum mehr zu entdecken. Gewisse Ähnlichkeiten mit den Engeln weisen noch zwei der Puttenköpfe am Tondorahmen in San Miniato al Monte auf. Der klar zu erkennende qualitative Fortschritt ließe sich mit der zwischen den Werken liegenden Zeitspanne von über zehn Jahren erklären. Ab den späten 1460er Jahren ist diese Hand bei den Werken aus Antonios Werkstatt auch nicht mehr nachzuweisen. Dieser Umstand passt gut zu den vermuteten Reisen Tommasos nach Rom. An den hier

---

<sup>87</sup>Ebd., S. 131 und 149f., Dok. 9.

<sup>88</sup>HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 88.

<sup>89</sup>Siehe dazu Kapitel II.2.1.

<sup>90</sup>Insbesondere Markham Schulz' Zuschreibungen der Engel am Fries an Desiderio da Settignano und Buggiano sind unhaltbar, MARKHAM SCHULZ 1977, S. 42-51.

genauer vorgestellten halbfigurigen Madonnenreliefs Antonios findet sich der Stil nicht.

### 3.5. Andrea del Verrocchio

Andrea del Verrocchio wurde wahrscheinlich 1435 in Florenz geboren. Sein Vater, Michele di Francesco Cioni, war zunächst *forncacciaio*, dann gab er das Handwerk auf und wurde Zollbeamter.<sup>91</sup> Die erste dokumentarische Erwähnung Verrocchios als Künstler ist seine Steuererklärung für das Jahr 1457.<sup>92</sup> Er scheint bis zu diesem Zeitpunkt ausschließlich als Goldschmied gearbeitet zu haben, ein Handwerk - so sagt er es in seinem Eintrag von 1457 -, das er jedoch aufgeben müsse, da es kein Geld einbringe. Vermutlich erlernte er es in den Jahren davor bei Antonio Dei. Er wird in dessen Steuererklärung von 1458 als einer der *debitori* gelistet: „Andrea di Michele fu fattorjno in botegha“.<sup>93</sup> Während Dario Covi die Annahme Doris Carls teilte, dass Andrea als Schüler bei Dei tätig war, vermutete er aber eine frühere Ausbildungszeit, die noch vor 1453 begonnen habe, wohingegen Carl von einer Lehrzeit zwischen 1453 und 1456 ausging (davor sei Andrea dem Beruf des Vaters - Zollbeamter - nachgegangen). Carl zufolge ist Verrocchio dann 1457 nach dem Zusammenbruch der *bottega* Deis in die Goldschmiede-Werkstatt von Francesco di Luca Verrocchio eingetreten und habe dessen Namen angenommen.<sup>94</sup> Ungeklärt bleibt dabei aber, warum Andrea dann ausgerechnet in der Steuererklärung von 1457 angab, er müsse das Goldschmiedehandwerk aufgeben, da es kein Geld einbringe. Der Name Verrocchio taucht in Verbindung mit Andrea erst in einem Dokument aus dem Jahr 1467 auf. Covi sah den Anlass der Namensübernahme daher in einem Auftrag der Familie für eine Grabplatte in Santa Croce aus den 1460er Jahren.<sup>95</sup> Dieses sei zugleich auch das erste, Verrocchio zuzuweisende Marmorwerk, das er in eigener Verantwortung ausführte. Statt den Beruf eines Zollbeamten auszuüben, könnte Andrea einst das Handwerk des Vaters, *forncacciaio*, erlernt haben, was eine gute Voraussetzung zum Bildhauerberuf gewesen sei, um dann, als der Vater den Beruf zwischen 1446 und 1451 aufgegeben habe, in eine Goldschmiedewerkstatt einzutreten.<sup>96</sup> Die Situation kann hier nicht geklärt werden, aber sicher scheint zu sein, dass Andrea nicht vor 1457/58 mit dem Beruf eines Marmorbildhauers begonnen hat. Da er sich jedoch bereits 1461 in Orvieto beworben hat, muss er in den dazwischenliegenden Jahren eine Lehrzeit oder zumindest Assistentenzeit in einer Steinbildhauerwerkstatt verbracht haben. Dafür kommen in Florenz zu der Zeit vor allem zwei Werkstätten in Frage: die Desiderios da Settignano und

<sup>91</sup>Siehe zu einem kompletten Überblick über Leben und Werk des 1488 gestorbenen Andrea del Verrocchio mit entsprechenden Verweisen auf die frühere Forschungsliteratur Covi 2005. Andrea wird zum ersten Mal in der *catasto*-Erklärung seines Vaters aus dem Jahr 1446 genannt, ebd., S. 5 und 265, Dok. 1.

<sup>92</sup>Ebd., S. 267-269, Dok. 3. Daraus geht u.a. hervor, dass er einige Ländereien und Häuser besaß, ein Erbe seiner früh verstorbenen Eltern. 1457 lebte er zusammen mit seiner Stiefmutter und seinem Bruder Tommaso in einem Haus im Viertel S. Ambrogio, vgl. ebd., S. 6f.

<sup>93</sup>Ebd., S. 7f., 19f. und 271, Dok. 6. Siehe dazu auch CARL 1982, S. 140f.

<sup>94</sup>Ebd., S. 141.

<sup>95</sup>Covi 2005, S. 20-22.

<sup>96</sup>Ebd., S. 22f.

die Antonio Rossellinos.

Aus diesen Jahren sind keine Arbeiten Antonios bekannt, die den späteren Stil Verrocchios vorwegnehmen. Im Gegenteil, die Auftragslage scheint nach den Arbeiten für Forlì erst einmal schlecht gewesen zu sein, während die Werkstatt Desiderios gut ausgelastet war. Hinzu kommt, dass Antonio mindestens seine drei Brüder zur Verfügung standen, sein Bedarf an Bildhauern vielleicht nicht so groß war wie der Desiderios, der in dem Zeitraum das Grabmal Carlo Marsuppinis beendete und mit den Arbeiten für das Sakramentstabernakel in San Lorenzo begann.

Der Stil des *Marsuppini-Grabmals* ist, wie schon oft festgestellt wurde, äußerst heterogen. Die Zuschreibung der einzelnen Figuren ist schwierig und kann hier nicht im Einzelnen erörtert werden.<sup>97</sup> Jedoch waren sicher mehrere Bildhauer an der Vollendung beteiligt. Für die Herkunft Verrocchios aus der Werkstatt Desiderios sprechen neben seiner möglichen Beteiligung am *Marsuppini-Grabmal* vor allem seine Technik in der Marmorbildhauerei und der Hang zum Dekorativen, den eher Desiderio als Antonio vermittelt haben könnte.<sup>98</sup> Dieser Stil zeigt sich nicht zuletzt in dem Lavamano in der Alten Sakristei in San Lorenzo. Die Forschungen hierzu sind vielfältig, die Frage der Autorschaft wird immer wieder neu diskutiert. Im Mittelpunkt stehen dabei Andrea del Verrocchio, Desiderio da Settignano und Antonio Rossellino. Schwierigkeiten ergeben sich aus dem heterogenen Bestand, denn die einzelnen Teile des sich nicht mehr an seinem Ursprungsaufstellungsort befindlichen Lavamanos stammen wohl nicht alle aus einer Zeit.<sup>99</sup> Frühe Quellen, wie das *Libro di Antonio Billi* oder das *Memoriale* Albertinis, nennen sowohl Antonio als auch Verrocchio und Donatello als Bildhauer des Lavamano. Am wahrscheinlichsten ist aufgrund des Stils Covis Vorschlag, der in dem Lavamano eine Arbeit der Werkstatt Verrocchios sah, ausgeführt in den Jahren 1464 bis 1469.

Verrocchios Nähe zu Desiderio zeigt sich in der Art der Oberflächenbehandlung des Marmors, zu beobachten beispielsweise an der im Bargello in Florenz aufbewahrten Büste der Dame mit dem Blumenstrauß. Die feine Gewandstruktur sowie die Art und Weise, Licht- und Schattenwirkung einzusetzen, um Struktur und Plastizität trotz flacher Ausarbeitung zu erzeugen, ähnelt der Technik Desiderios. Auch später modellierte Verrocchio Figuren trotz anders gewählter Stilmittel gemäß dieser Arbeitsweise Deside-

---

<sup>97</sup>Dazu und zu einem Forschungsüberblick ebd., S. 25-27, GENTILINI 2007A und MOZZATI 2007D.

<sup>98</sup>Für eine Tätigkeit in der Werkstatt Desiderios sprach sich zuletzt Covi aus, der dies an einigen Figuren des *Marsuppini-Grabmals* belegte, deren expressive Gestaltung bei den Werken aus Antonios *bottega* niemals auftrate, COVI 2005, S. 26-28. Siehe zu Verrocchios Frühphase als Marmorbildhauer auch den Aufsatz Francesco Cagliotis, CAGLIOTI 2011A. Seine Zuschreibung des Madonnenreliefs aus Solarolo an Verrocchio ist allerdings abzulehnen, vgl. hierzu Kapitel VI.C.14.

<sup>99</sup>Siehe zu einer diesbezüglichen Analyse vor allem PASSAVANT 1981 und PIETRO 1993. Passavant rekonstruierte dabei das Becken als Basis für den Bronzedavid Donatellos. Dies würde eine Autorschaft Desiderios stützen, der laut Vasari für den mit Harpyien geschmückten Sockel des David verantwortlich gewesen ist, VASARI 2012, S. 43-45. Die Hypothese fand in der Forschung keine Befürwortung. Siehe zu einem Überblick über Geschichte und Erhaltungszustand des Lavamano sowie die betreffende Forschungsliteratur BUTTERFIELD 1997, S. 201f., Nr. 1 und COVI 2005, S. 50-56.

rios. Dass er dennoch nicht dessen flachen Reliefstil übernahm, sondern deutlich mehr Materialtiefe ausnutzte, beweist für sich genommen aber noch keine Ausbildung bei Antonio. Zudem scheint Verrocchio sich für diese Gestaltungsweise Vorbilder in der Malerei genommen zu haben.<sup>100</sup> Dies eröffnete ihm in der Entwicklung seiner Figuren eine neue Perspektive und äußert sich in der kleinteiligen, knittrigen, aber dennoch tiefendurchfurchten Faltengebung seiner Skulpturen (Abb. 123).<sup>101</sup>

Wenn auch eine Ausbildungszeit Verrocchios bei Antonio unwahrscheinlich erscheint und er wohl auch nicht über einen längeren Zeitraum bei ihm als Assistent arbeitete, so darf doch von einem engeren Kontakt beider Künstler ausgegangen werden, der sich auf einen allgemeinen Austausch bezog. Verrocchio orientierte sich, wie diese Arbeit zeigt, in seinen Madonnenreliefs an Werken Antonios. Dieser wiederum fand in seinen späteren narrativen Reliefs Lösungen, die im Detail an die Herangehensweise Verrocchios erinnern. Der Austausch scheint hier nicht so sehr in einer gemeinsamen Arbeit bestanden zu haben, sondern eher mittels vorbildhafter Werke und in Form eines Dialoges.

### 3.6. Matteo Civitali

Matteo Civitali wurde 1436 in Lucca geboren, 1501 verstarb er ebendort. Die meisten Werke hinterließ er in dieser Stadt und ihrer Umgebung, jedoch verraten insbesondere seine frühen Arbeiten eine starke Beeinflussung durch die Florentiner Kunst der 1450er und 1460er Jahre. Im Gegensatz zu seinem wenig bekannten Frühwerk sind seine Lebensumstände und Arbeiten ab den 1470er Jahren bis zu seinem Tod 1501 recht gut dokumentarisch belegt.<sup>102</sup>

Das erste gesicherte bildhauerische Werk Civitalis stellt das Grabmal des Pietro da Noceto im Dom von Lucca dar. Es wurde 1469 in Auftrag gegeben und 1472 vollendet.

<sup>100</sup>Vermutlich erlernte er das Malerhandwerk in den frühen 1460er Jahren bei Fra Filippo Lippi. Erste gemalte Werke stammen aus dem Ende der 1460er Jahre. Zudem scheint Verrocchio sich zunächst in die Zunft der Maler, die *Arte dei Medici e Speziali*, eingeschrieben zu haben, da er erst 1480 Mitglied der Steinbildhauerezunft wurde, HANKE 2009, S. 100.

<sup>101</sup>Siehe dazu insbesondere auch die Ausführungen Hankses, die die Wechselwirkungen zwischen Bildhauerei und Malerei im Werk Verrocchios untersuchte, ebd., S. 102-109. Siehe speziell zu den Madonnendarstellungen Verrocchios im Gemälde und im Relief auch WINDT 2003, S. 67-92.

<sup>102</sup>Neben der Tätigkeit als Marmorbildhauer war Matteo Civitali auch als Architekt und vor allem als Maler tätig. Einige Aufträge bekam Matteo aus Pisa, Genua und Sarzana. Reisen konnten bis heute nicht dokumentarisch nachgewiesen werden, doch verrät sein späteres Werk römische sowie oberitalienische Einflüsse, so dass es vermutlich kürzere Aufenthalte in diesen Gebieten gegeben hat, HARMS 1995, S. 24. Die Monografie von Martina Harms liefert einen guten chronologischen Gesamtüberblick über das Œuvre Matteo Civitalis. Harms bemühte sich vor allem darum, seinen Stil herauszuarbeiten, um fragliche Zuschreibungen zu klären. Der Arbeit ist zudem ein kleiner, übersichtlicher Katalog mit dem von ihr für Matteo anerkannten bzw. aus seinem Werk ausgeschlossenen Skulpturen angefügt. In neuerer Zeit erschien ein Ausstellungskatalog zu Matteo Civitali und seinem Umfeld, der in Einzelstudien das Leben und Werk des Künstlers vor allem vor dem Hintergrund der damaligen Verhältnisse in Lucca behandelt, LUCCA 2004. Zu Matteo Civitali als Malerbildhauer siehe HANKE 2009, S. 144-148, Kat.-Nr. 25.



An diesem Grabmal lassen sich deutlich Florentiner Vorbilder ablesen, weshalb man in der Forschung zumeist vermutet, Matteo habe dort einige Jahre verbracht und seine Ausbildung zum Marmorbildhauer erhalten.<sup>103</sup> In der ältesten schriftlichen Erwähnung als Künstler wird Matteo 1465 als Maler geführt. Ein Jahr später wird er bereits als Maler und Bildhauer bezeichnet.<sup>104</sup> Sein frühestes überliefertes Werk ist eine ab 1467 entstandene Altartafel, die er gemeinsam mit Baldassare di Biagio schuf.<sup>105</sup> Die Nennung als Maler taucht noch in weiteren Belegen bis in die frühen 1470er Jahre auf, danach überwiegt seine Bezeichnung als Bildhauer, was es wahrscheinlicher werden lässt, dass er seine Laufbahn als Maler und nicht als Bildhauer begann.<sup>106</sup>

Hanke konnte nachweisen, wie sehr sich Matteos Fähigkeiten als Maler auf seine skulptierten Figuren auswirkten und seinen Stil entscheidend prägten. Als wichtigste Quelle nannte sie Fra Filippo Lippi, dessen „scharf umrissenen, eckigen Schüsselfalten“ auf dem *Barbadori-Altar* sich in Civitalis Darstellungen am *Regulus-Grabmal* wiederfinden.<sup>107</sup> Bemerkenswert ist, wie sich die Figuren in der Fläche entwickeln und die weiten Gewänder sich über Figuren und Nische legen. Der Stil Matteos, die Flächigkeit der Figuren und die weiten tief eingeschnittenen Falten, die Schattierungen hervorrufen, findet sich in keiner Arbeit der Werkstatt Antonios wieder. Hierin ist Matteo den malerischen Formen Lippis viel näher als den Stilmitteln Antonios.

Matteos Stil ist eher glatt; er bearbeitete die Oberflächen kaum - er modellierte sie nicht so weich und rund wie Antonio, mit seinen spröden Gewandstrukturen steht er aber auch Desiderio nicht gerade nahe.<sup>108</sup> Sein flächiger Stil mit harten eckigen Falten, die teilweise ornamental aufgefasst sind, anstatt einem natürlichen Fall des Stoffes zu folgen, zeigt sich auch an seinen Madonnenreliefs. In sein früheres bildhauerisches Schaffen gehören die Madonna aus San Vincenzo Ferrer e Santa Caterina de' Ricci in Prato (Abb. 151), das Marmorrelief aus der Villa Giunigi (Abb. 152) und - besonders wichtig als Vergleichsstück für diese beiden nicht signierten oder datierten Arbeiten - der Tondo vom Grabmal Pietro da Nocetos, der zwischen 1469 und 1472 entstand. Die beiden anderen Reliefs sind sicher kurz davor entstanden, sie zeugen von dem noch starken florentinischen Einfluss.

---

<sup>103</sup>Siehe zu einer Besprechung des Bildhauers Matteo Civitali, insbesondere seiner Vorbilder CAGLIOTI 2004F.

<sup>104</sup>HANKE 2009, S. 144.

<sup>105</sup>Zur Problematik der Zuschreibung vgl. FAHY 2004 und HANKE 2009, S. 146.

<sup>106</sup>Ein solcher Ablauf ist den Untersuchungen Hankes zufolge auch der wahrscheinlichere, es gibt weit weniger ausgebildete Bildhauer, die sich später dem Gebiet der Malerei zuwandten. Auch scheint es häufig so zu sein, dass sich die Malerbildhauer nicht explizit in der Marmorbildhauerei ausbilden ließen, sondern sich die Fähigkeiten zur Steinbearbeitung selbständig aneigneten. Vorübergehend könnten sie dann für einen konkreten Auftrag in einer Bildhauer-Werkstatt beschäftigt gewesen sein, was ihnen zu weiteren Erfahrungen auf diesem Gebiet verhalf, ebd., S. 40-52. Siehe zu den nicht immer nach konventionellen Regeln ablaufenden Lehrbedingungen und der Werkstattorganisationen auch Kapitel II.3.1.

<sup>107</sup>Ebd., S. 147.

<sup>108</sup>Nicht ganz nachvollziehbar ist daher auch die Zuschreibung des linken Engels in der Lünette des *Marsuppini-Grabmals* an Matteo Civitali, die Gentilini unlängst äußerte, GENTILINI 2007A, S. 40-45. Ebenso wenig zutreffend ist seine Zuschreibung des rechten Engels an Domenico Rosselli.

Harms führte die Madonna in Prato auf ein noch von Antonio Rossellino stammendes Werk zurück, dessen Marmorexemplar verschollen sei, dessen Existenz aber durch zahlreiche Stuck- und Terrakottarbeiten des Typus belegt sei. Sie datierte das Relief Matteos in den Zeitraum um 1465, es sei das erste in der Reihe. Zudem belege es die Ausbildung bei Antonio.<sup>109</sup> Der Einfluss von Antonios Sitzmadonnen auf die Komposition ist zu spüren, wobei auch die Reliefs Desiderios bei der Armhaltung der Madonna vorbildhaft gewesen zu sein scheinen. Für einen Entwurf Antonios selbst aber weist die Komposition zu viele Mängel auf. Insbesondere die zwischen Stehen und Sitzen schwankende Haltung des Kindes ist sehr unbefriedigend und würde allenfalls an den Beginn der Reihe von Antonios Madonnendarstellungen passen, dies ist aber aufgrund der dominanten, abfallenden Schoßpartie, die sich erst in den späteren Jahren ausbildete, auszuschließen. Die Komposition fügt sich überhaupt nicht in die für Antonio in dieser Arbeit vorgeschlagene Entwicklungsgeschichte, weshalb es abzulehnen ist, in ihm den Erfinder dieser Komposition zu sehen. Es spricht auch wenig dafür, dass dieses Relief unter seiner Aufsicht in der Werkstatt entstand. Die vielen Stuck- und Terrakottanachbildungen zeigen ein fast rundplastisches Relief, zumeist ohne Grund.<sup>110</sup> Dieser Typus wurde in der zweiten Jahrhunderthälfte in Florenz immer weniger produziert. Es war dann vor allem Antonio Rossellos Werkstatt, die in der Bildhauerei das hochrechteckige Format mit Hintergrundgestaltung einführte. All dies spricht dafür, dass es Matteo selbst war, der die Madonnenkomposition entwarf und in Lucca produzierte. Er orientierte sich dabei an dem in Florenz Gesehenen und entwickelte im gewissen Sinne eine Mischung aus den früheren Tonmadonnen Ghibertis und Donatellos und den moderneren Sitzmadonnen Antonios und Desiderios.<sup>111</sup>

Das Relief in der Villa Guinigi ist dem Prateser Relief sehr ähnlich und scheint nach diesem, aber vermutlich noch vor dem Tondo am *Noceto-Grabmal* entstanden zu sein.<sup>112</sup> Es weist deutlich die für das Werk Matteos charakteristische Flächenverbundenheit auf. Auch der Tondo vom *Noceto-Grabmal* zeigt trotz aller Bemühungen Matteos um rundplastische Ausbildung ein flächiges Gesamtkonzept, das in scharfem Kontrast zu der Körperlichkeit der Figuren bei Antonio Rossellino steht. Dieser verfolgte in seinen Madonnendarstellungen, sei es am Tondo des Grabmals des Kardinals von Portugal oder bei den halbfigurigen Reliefs, ein räumlich illusionistisches Konzept, das er immer weiter zu vervollkommen wusste.

Die offensichtliche Auseinandersetzung Matteos mit Florentiner Werken lässt sich durch eine Reise erklären.<sup>113</sup> Mit Antonio scheint Matteo eine freundschaftliche Verbin-

<sup>109</sup>Matteo Civitali, Madonna mit Kind, Marmor, 84 x 57,5 cm, teilweise vergoldet, HARMS 1995, S. 41-43 und auch CAGLIOTI 2004A.

<sup>110</sup>Siehe zu den Nachbildungen ebd. und CAGLIOTI 2004E.

<sup>111</sup>Auch Caglioti sprach sich für die alleinige Autorschaft Matteo Civitalis aus, datierte das Prateser Relief aber zu früh, nämlich in die Jahre 1461/62, CAGLIOTI 2004F, S. 43 und CAGLIOTI 2004A, CAGLIOTI 2004E.

<sup>112</sup>Matteo Civitali, Madonna mit Kind, Marmor, Spuren von Azur und Vergoldung, 73,4 x 58,6 cm, um 1467, CAGLIOTI 2004B. Es existiert eine schöne Replik in der Kirche Sant'Andrea in Pelleria, CAGLIOTI 2004C.

<sup>113</sup>Ein weiteres Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Werk Desiderios sind die schildtragenden

dung eingegangen zu sein, sie baten sich gegenseitig um Begutachtungen ihrer Werke, doch eine Lehrzeit in Antonios Werkstatt lässt sich für Matteo nicht belegen. Auch eine kürzere Assistentenzeit erscheint ausgeschlossen, da sich an keinem Werk der Rossellino-Werkstatt der für Matteo charakteristische Stil feststellen lässt. Er verwendete darüber hinaus sehr typische Physiognomien: schmale Gesichter, deren Wangen und Nasenpartie sich leicht vorwölben. Die großen, eher rundgeschnittenen Augen haben besonders stark betonte Oberlider und oft gebohrte Pupillen. Keine Figur am Grabmal des Kardinals von Portugal oder an einem anderen Werk aus Antonios Werkstatt zeigt diese Gesichtszüge.

## 3.7. Francesco di Simone Ferrucci

Zweifelsohne weist das Œuvre Francesco di Simone Ferruccis (1437-1493) enge Bezüge zum Werk Antonio Rossellinos auf. Ob er aber auch ein Schüler oder späterer Mitarbeiter Antonios war, lässt sich nicht dokumentarisch belegen. Die Meinungen darüber gehen in der Forschung auseinander. Seit Venturi und Fabriczy fand die Erforschung des Bildhauers in einer Vielzahl kürzerer und längerer Aufsätze ihren Niederschlag. Donald Schrader legte mit seiner Dissertation 1994 die erste Monografie vor, die Leben und Werk Francescos vollständig behandelt.<sup>114</sup> Der Forscher sprach sich aufgrund stilistischer Vergleiche für eine Beschäftigung Francescos bei Antonio aus. Linda Pisani widersprach dieser Auffassung sowie einigen der von Schrader vorgeschlagenen Zuschreibungen und Werkanalysen. Sie legte 2007 eine neue umfassende Monografie zu Francesco vor, die seitdem als Standardwerk über ihn gelten darf.<sup>115</sup>

Francesco entstammte einer Bildhauerfamilie in Fiesole. Sein Vater Simone di Giovanni di Sandro (1402-1469) arbeitete zeitweise für Ghiberti.<sup>116</sup> Sehr wahrscheinlich erlernte Francesco die Techniken der Marmorbildhauerei bei seinem Vater. *Catasto*-Einträge seines Vaters aus den Jahren 1451 und 1458 belegen, dass er in dieser Zeit bei ihm und dem Rest der Familie lebte.<sup>117</sup> Sein Werk weist daneben Einflüsse Antonio Rossellinos, Desiderios da Settignano und Andrea del Verrocchios auf.

Im April 1461 ist das erste Mal eine Zahlung an Francesco überliefert, er restaurierte Figuren an San Petronio in Bologna.<sup>118</sup> 1463 kehrte Francesco nach Florenz zurück, um Arbeiten an der Badia Fiesolana zu übernehmen. In diesem Jahr schrieb er sich außerdem in die *Arte dei Maestri di Pietra e Legname* ein, um künftig selbständig in Florenz arbeiten zu können.<sup>119</sup> Außer in Florenz führte Francesco auch Aufträge in Forlì

---

Engel am *Noceto-Grabmal* in Lucca, die sich auf ihre Pendants am *Marsuppini-Grabmal* beziehen.

<sup>114</sup>SCHRADER 1994.

<sup>115</sup>Siehe dort auch den ausführlichen Forschungsüberblick über die Literatur zu Francesco di Simone Ferrucci, PISANI 2007, S. 1-8.

<sup>116</sup>Francesco hatte zwei ältere Brüder, Taddeo (1426-vor 1487) und Bernardo (1434-1497), die ebenfalls als Bildhauer tätig waren - nachweisbare Spuren an überlieferten Werken hinterließen sie jedoch nicht, ebd., S. 8.

<sup>117</sup>Ebd., S. 93.

<sup>118</sup>Ebd., S. 15-20 und 100. Er arbeitete dort mit Domenico Rosselli zusammen.

<sup>119</sup>Ebd., S. 20-26.

und Prato aus sowie in Orten in Umbrien und den Marken.<sup>120</sup>

Schrader unterschied grundsätzlich zwei Phasen im Leben Francescos, in der ersten habe dieser sich noch an Desiderio orientiert, in der zweiten sei Verrocchio sein Vorbild gewesen. Der Kontakt zu beiden Bildhauern sei über die Werkstatt Antonios entstanden, in der alle Bildhauer zeitweise gearbeitet hätten. Während Francesco und Verrocchio noch in der Mitte der 1460er Jahre in Antonios Werkstatt aufeinandergetroffen seien, habe die Rezeption des Werks Desiderios und seines Stils nur indirekt stattgefunden, da dieser damals bereits verstorben war.<sup>121</sup> Wie eingangs ausgeführt wurde, beschränkte sich Antonios konkrete Zusammenarbeit mit Desiderio auf das Jahr 1451, in dem dieser für Bernardo Rossellino tätig war.<sup>122</sup> Die Bezüge Francescos zu Desiderio rühren also eher von einer eigenständigen Auseinandersetzung mit dessen Werken her und sind nicht das Ergebnis einer Tätigkeit in Antonios Werkstatt.

Schrader glaubte, Francesco sei nach seiner Rückkehr nach Florenz in die Werkstatt Antonios eingetreten, um sich weiterzubilden. Der Einfluss Antonios zeige sich besonders stark in einem Tondo mit einer Darstellung der Madonna mit Kind im Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City (Abb. 120).<sup>123</sup> Der Tondo zeigt eine stehende Muttergottes, die fürsorglich das zu ihrer Linken auf einem Kissen stehende Christuskind hält. Das Kind beugt sich leicht zu ihr vor. Warum Schrader ausgerechnet in diesem Werk den Einfluss Antonios am stärksten zu erkennen glaubte, ist nicht nachvollziehbar. Der Tondo weist viel deutlichere Parallelen zu dem Werk Desiderios, im Speziellen zu dem Tondo des *Marsuppini-Grabmals* auf (Abb. 10). Mit diesem Werk hat es nicht nur die zaghafte Figurenbeziehung, sondern auch die plastische Ausführung gemein. Der Tondo in Kansas City ist in sehr flachem Relief gearbeitet und die geraden, knittrigen Falten finden sich ebenfalls bei dem Mantel Desiderios. Die Handhaltung Marias entspricht entgegen Schraders These auch eher der üblichen Gestaltungsweise Desiderios als der Antonios.<sup>124</sup> Im Gegensatz zu Schrader ist Pisani der Ansicht, der Tondo aus Kansas City stamme aus dem Umkreis Gregorio di Lorenzos, die Arbeit gehe aber auf Kompositionen Francescos zurück.<sup>125</sup> An dem Tondo lässt sich tatsächlich weder in kompositorischer, noch in stilistischer Hinsicht eine besondere Nähe zu Antonio ausmachen.

Bei dem von Schrader ebenfalls Francesco zugeschriebenen und auf Einflüsse Antonios zurückzuführenden Madonnenrelief in Solarolo ist die Zuschreibungsfrage ebenfalls nicht geklärt. Grundsätzlich lässt sich aber auch hier aufgrund einer formalen Nähe zu den

<sup>120</sup>Zu einem guten Überblick über seine Werke sowie Zuschreibungsfragen siehe den Werkkatalog bei Linda Pisani, ebd., S. 100-167.

<sup>121</sup>SCHRADER 1994, S. 1-6 und 43f. Verrocchio scheint zwar in Kontakt zu Antonio gestanden zu haben, jedoch war er wohl nie über einen längeren Zeitraum in dessen Werkstatt angestellt. Schraders rhetorische Frage, wo Verrocchio denn sonst das Marmorhandwerk habe erlernen sollen, enthält wohl kaum eine ausreichende Begründung.

<sup>122</sup>Vgl. dazu Kapitel II.2.1.3.

<sup>123</sup>Francesco di Simone Ferrucci (?), Madonna mit Kind, Marmor, Durchmesser: 66,04, Tiefe: 14,61 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Inv.-Nr. 33.111); siehe dazu ebd., S. 137-139.

<sup>124</sup>Ebd., S. 11. Vgl. beispielsweise die Handhaltung bei der *Turiner Madonna* Desiderios.

<sup>125</sup>PISANI 2007, Bildlegende Abb. 33. Alfredo Bellandi erkannte gar Gregorio selbst als ausführenden Künstler, BELLANDI 2010, S. 311, Nr. III.1.2.

Kompositionen Antonios nicht zwangsläufig eine Werkstatttätigkeit des ausführenden Künstlers bei ihm ableiten (Abb. 122).<sup>126</sup> Ähnlich verhält es sich auch mit weiteren von Schrader für Francesco di Simone Ferrucci in Anspruch genommenen Reliefs, denen er eine Nähe zur *Rossellino-Schule* nachsagte. Diese besteht zwar häufig, doch spricht dieses nicht unbedingt für eine Mitarbeit in Antonios Werkstatt, sondern ließe sich einfach durch eine Rezeption von dessen erfolgreichen und bekannten Arbeiten erklären.

Um eine Tätigkeit in Antonio Rossellinos Werkstatt nachzuweisen, wäre es sehr viel wichtiger, Francescos Mitwirkung an den erwiesenermaßen aus dieser *bottega* stammenden Werken zu belegen. Schrader führte hierfür aber kein einziges Beispiel an. Tatsächlich lässt keine Arbeit aus der Mitte oder dem Ende der 1460er Jahre den Rückschluss auf eine Beschäftigung Francescos in der Werkstatt zu. Des Weiteren spricht seine Immatrikulation in die Bildhauerzunft 1463, die ihm die Selbständigkeit erlaubte, gegen eine Assistentenzeit Francescos bei Antonio.<sup>127</sup>

Er könnte jedoch zwischen 1458 und seiner Abreise nach Bologna 1461 eine gewisse Zeit in der Rossellino-Werkstatt verbracht haben. Das ist jedoch in Anbetracht der skizzierten Werkstattorganisation Antonios und der wenigen großen Arbeiten dieser Jahre eher unwahrscheinlich. Bei dem einzigen größeren Auftrag in Forlì spricht nichts für eine Mitarbeit Francescos. Zudem stehen Francescos Arbeiten gerade zu Beginn seiner Karriere den Werken Desiderios stilistisch näher. Das zeigt eindrucksvoll der Madonnen-*tondo* am 1468 entstandenen Grabmal der Barbara Manfredi in Forlì (Abb. 121). An der Haltung der Figuren zueinander und am Gewand der Muttergottes erkennt man die Auseinandersetzung mit Desiderio. Die flache, zarte Ausarbeitung des Stoffes und die nur geringe Relieftiefe sprechen des Weiteren für die Nähe zu ihm.<sup>128</sup> Später macht sich dann ein stärkerer Einfluss Verrocchios bemerkbar, der sich vor allem auch im motivischen Bereich zeigt.<sup>129</sup>

Von Interesse ist hier noch der Aufenthalt Francescos in Prato ab ca. 1472. Er führte in den darauffolgenden Jahren Arbeiten im Dom aus. Immer wieder steht zur Debatte, ob er an der Kanzel in Prato mitgearbeitet habe, welche dokumentarisch für Antonio Rossellino, Mino da Fiesole und Pasquino da Montepulciano gesichert ist (Abb. 95).<sup>130</sup> Zumeist wird in der Forschung diskutiert, ob Francesco an der Ausführung der Sphingen am Fuß beteiligt gewesen sein könnte. Darauf soll hier nicht eingegangen werden, stattdessen wird nach der für diese Untersuchung im Vordergrund stehenden Darstellung der Madonna gefragt. Wie in dem früheren Kapitel zu den Werkstattarbeiten Antonios bereits ausgeführt wurde, unterscheidet sich die Madonnendarstellung (Abb. 98) von den übrigen drei Nischenfiguren (99).<sup>131</sup> Sie weist enge Parallelen zu dem Madonnen-

---

<sup>126</sup>SCHRADER 1994, S. 11f. und 140-143. Zu dem Madonnenrelief im Palazzo Comunale in Solarolo siehe den Katalogteil VI.C.14.

<sup>127</sup>Erste Arbeiten führten Francesco dann auch bereits 1463 nach Fiesole, wo er für die Badia Arbeiten ausführte, PISANI 2007, S. 20-26.

<sup>128</sup>Der Gesamtaufbau des Grabmals hingegen bezieht sich auf das *Bruni-Grabmal* Bernardo Rossellinos.

<sup>129</sup>Siehe zu dem Verhältnis Francesco di Simone Ferruccis zu Andrea del Verrocchio ebd., S. 37-48.

<sup>130</sup>Ebd., S. 33-37.

<sup>131</sup>Siehe Kapitel II.2.2.2.

tondo Francescos in Forlì auf. Vergleichbar sind vor allem die unentschlossene Haltung des Kindes sowie dessen Kopfform und die Mimik. Bereits Apfelstadt bemerkte die Gemeinsamkeiten: „The distinctive pointed chin, protruding lips and wide, high forehead of the narrow-shouldered Manfredi Madonna are found in scarcely modified form at Prato. Christ’s blockish head, frozen features and awkwardly supported, planar body also appear on the pulpit.“ Er sah darin einen Beleg für die Zusammenarbeit Antonios mit Francesco di Simone Ferrucci.<sup>132</sup> Doch ist keineswegs gesichert, dass Antonio mehr als die drei vermutlich in Florenz entstandenen Reliefs für die Kanzel fertigte. Die beiden Künstler müssen im Rahmen dieses Projektes gar nicht aufeinandergetroffen sein. Die Arbeiten an den Nischenreliefs oblagen wohl Pasquino da Montepulciano, vielleicht hat Francesco helfend eingegriffen und die Gestaltung der Madonna beeinflusst bzw. selbst übernommen.<sup>133</sup>

Pisani zeichnete in ihrer Monografie über Francesco da Simone Ferrucci das Bild eines Künstlers, der selbst kein genialer Erfinder war, aber gut Formen adaptieren konnte und die Fähigkeit besaß, gesehene Elemente in einem eigenen Stil neu zusammenzusetzen und damit erfolgreich zu sein. Auf dieses Talent scheint sich die Nähe zu Antonio auch zu beschränken.

### 3.8. Domenico Rosselli

Domenico wurde 1439 in Pistoia geboren. Über seine frühen Lebensjahre ist wenig bekannt. Zwischen 1446 von 1451 scheint er zumindest zeitweilig in Rovezzano gelebt zu haben.<sup>134</sup>

In den Jahren 1460-1461 ist Domenico in Bologna nachzuweisen, wo er Arbeiten an San Petronio ausführte. 1462 war er am Dombau in Pisa beteiligt und scheint dann zunächst in der Toskana geblieben zu sein. In den folgenden Jahren führte Domenico Aufträge in der Umgebung von Florenz (Scarperia, Tabernakel in der Collegiata, 1463) und Siena (Colle di Val d’Elsa, Tabernakel im Dom, 1465) aus, 1464 erfolgte die Immatrikulation in die florentinische Bildhauerzunft. 1468 fertigte er ein Taufbecken für Santa Maria a Monte in Empoli, heute in der Collegiata, dessen Inschrift ihn als Domenico aus Rovezzano bezeichnet.<sup>135</sup> Wenig später mietete Domenico sich für vier Jahre eine Werkstatt in Florenz, 1473 endete dieser Mietvertrag. Er scheint sich dann direkt

<sup>132</sup> APFELSTADT 1987, S. 67-69.

<sup>133</sup> Seine mögliche Beteiligung an dem Madonnenrelief ist auch noch für die weitere Fragestellung der Zuschreibung eines Relieftyps mit der Darstellung der Madonna mit Kind interessant, der sog. *Madonna vor der Girlande*, siehe dazu den Katalogteil VI.C.15. Siehe zu den Madonnenreliefs Francesco di Simone Ferruccis jüngst - wenn auch nicht immer überzeugend - PARMIGGIANI 2011.

<sup>134</sup> Siehe dazu sowie für eine Betrachtung seiner wichtigsten Werke und einen aktuellen Forschungsüberblick PISANI 2002.

<sup>135</sup> Domenico Rosselli, Taufbecken in S. Maria a Monte, Empoli, Collegiata, 1468. Inschrift am Sockel: „CELTIB[US] HI[N]C COPA FIDIA Q[UE] HI[N]C CEDITE VESTRIS / HOC VIXIT NEMO MAIOR IN OR/BE FABER CUJ[US] ENIM MA/NIBUS MARMOREA SAXA C/ACHINNOS EXCUTIUNT VID/EAS SISTE PARUMPER OPUS / D[OMI]NIC[US] D[E] ROVEZANO SCULXIT“, aus ebd., S. 49.

nach Pesaro begeben zu haben. Den Rest seines Lebens verbrachte er in den Marken, wo er Aufträge in Pesaro, Urbino und Fossombrone ausführte und 1497 verstarb.<sup>136</sup>

Bei wem Domenico in die Lehre ging, ist nicht bekannt, es wird aber allgemein von einer Ausbildungszeit in Florenz ausgegangen. Die verbreitetste Meinung ist, dass er Lehrling bei Bernardo und Antonio Rossellino war, da sein Werk zeitlebens starke Bezüge zum Œuvre Antonios aufweist. Im Gegensatz zu den Reliefs aus Bologna zeugen die frühen Tabernakel in Scarperia und Colle di Val d'Elsa von einer Auseinandersetzung mit dem Werk der Brüder Rossellino sowie auch Desiderios da Settignano. Man erkennt an den Tabernakeln einen Hang zum Dekorativen, zur feinteiligen Ausschmückung aller Freiflächen mittels ornamentaler Muster, die Figuren hingegen bleiben sehr statisch und lassen in ihrer schematischen Ausführung die Natürlichkeit und Reife der wahrscheinlich vorbildhaften Bildwerke der 1450er Jahre vermissen.

Besonders ausdruckslos sind die Puttengesichter am oberen Fries, sie sind nicht mit den feinen Physiognomien Desiderios zu vergleichen. Eine ebenso starre, ausdruckschwache Haltung charakterisiert auch die mutmaßlich späteren Madonnenreliefs Domenicos. In diesen wird die Orientierung an Antonio besonders deutlich, zugleich aber auch der große Unterschied zwischen beiden. Antonios Reliefs strahlen mehr Wärme und Natürlichkeit aus, was u.a. durch die realistische Gestaltungsweise und die vor allem in den späteren Werken gelungene perspektivische Darstellung erreicht wird. Während sich motivische Anleihen durchaus bei Antonio finden lassen, steht der Stil Domenicos Desiderio näher, wie die flache Ausarbeitung und die zarten Linien, die das Gewand bilden, zeigen (Abb. 136).<sup>137</sup>

Pisani charakterisierte Domenico als einen durchaus erfolgreichen Bildhauer, der aber kein Erfinder gewesen sei. Eine besondere Bedeutung besitze er allein deswegen für Antonio, da er dessen Kompositionen und Bildideen verbreitet habe. Denn durch Domenicos Arbeiten in den Marken wurden die florentinischen Kompositionen auch dort bekannt. So griff beispielsweise Silvestro di Giacomo (Silvestro dell'Aquila) an der Lünette an San Marignano in L'Aquila auf Domenico zurück; letztlich entstammt die Komposition aber dem Formvokabular Antonios.<sup>138</sup>

Domenico scheint sich erst ab 1473 intensiv mit dem Thema der halbfigurigen Madon-

---

<sup>136</sup>Die Hauptaufträge erhielt er in Urbino (Palazzo Ducale) und Fossombrone, in Pesaro war er nur zu Anfang der 1470er Jahre mit dekorativen Ausstattungselementen für den Palazzo Ducale beschäftigt.

<sup>137</sup>Vgl. dazu auch ebd., S. 57: Domenico übernehme in seinen Madonnenreliefs einige Elemente von Antonio, aber durchaus auch von Desiderio, wie beispielsweise den atmosphärischen Himmel; von letzterem stamme auch seine Art der Marmorbehandlung und das Flachrelief, wie es beispielsweise bei der Madonna in Los Angeles zu beobachten sei (County Museum, Inv.-Nr. 5 1.18.2). Dieses Relief beziehe sich wiederum auf ein im Victoria & Albert Museum in London befindliches, das in der Art Desiderios gestaltet sei (Inv.- 7631-1861; das Relief wird oft auch Francesco di Simone Ferrucci zugeschrieben).

<sup>138</sup>Ebd., S. 57. Dass Silvestro dell'Aquila selbst ein Schüler Antonios war, wie es Hartt vorschlug, kann an dieser Stelle nicht belegt werden, HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 89. Siehe zu dem Bildhauer und der Kunst in L'Aquila, die nicht nur bei Silvestro, sondern beispielsweise auch bei Giovanni di Biasuccio deutliche Bezüge zur Skulptur der Werkstatt Antonio Rossellinos aufweist (Tabernakel der *Madonna del Soccorso*, S. Maria del Soccorso, L'Aquila), MACCHERINI 2010.

nendarstellung befasst zu haben, aus stilistischen Gründen werden all seine Reliefs erst in die Zeit seiner Tätigkeit in den Marken datiert. Vermutlich gab es für diese in Florenz keinen Markt. Erst in einer Situation mit weniger Konkurrenz scheint er sich dem Thema zugewandt und in der Folge durchaus einen gewissen Erfolg erzielt zu haben. Zumeist fertigte er wohl marmorne Einzelexemplare, Repliken seiner Kompositionen sind kaum bekannt.

Da seine Steinbearbeitung für eine Nähe zu Desiderio spricht, könnte Domenico zunächst bei ihm in die Lehre gegangen sein, um dann Mitte/Ende der 1450er Jahre einige Zeit in Bernardos bzw. Antonios Werkstatt zu verbringen. Ein Indiz hierfür ist das Grabmal des Beato Marcolino in Forlì (Abb. 25). Der dortige, sehr heterogene figürliche Schmuck weist bei einigen Tugenddarstellungen sowie bei den Gesichtern der nackten Putten am Sarkophagdeckel (Abb. 32, 33) eine besondere Gesichtsform auf, die sonst in der Werkstatt Bernardos und Antonios nicht zu beobachten ist. Insbesondere bei den Putten lassen sich eine Vorwölbung der unteren Gesichtspartie und dadurch sehr prägnant erscheinende Wangen beobachten. Zusammen mit der breiten Nase, den stark akzentuierten Augen und den großen, leicht abstehenden Ohren weisen die Gesichter Ähnlichkeiten mit dem Madonnenrelief in Los Angeles (Abb. 136) und dem in Pasadena (Abb. 135) auf. An späteren Arbeiten Antonios lässt sich diese Gesichtsform nicht nachweisen, auch nicht an den Madonnenreliefs oder den späteren Rahmungen des Tondos in San Miniato al Monte oder der *Nori-Madonna*.<sup>139</sup> Ohne eine genauere Analyse bleibt dieser Ausbildungsweg zunächst eine Hypothese. Jedoch würde sich ein derartiger Ablauf gut in das stilistische Bild einfügen, das von Domenico überliefert ist. Er wäre dann nach einer ca. dreijährigen Lehrzeit bei Desiderio gegen 1455/56 mit 16 Jahren in die Werkstatt Antonios eingetreten, keineswegs zu jung, um erste kleinere Arbeiten selbständig auszuführen.

### 3.9. Benedetto da Maiano

Benedetto da Maiano wurde 1442 in Maiano bei Fiesole in eine Familie aus Kunstschreibern und Steinmetzen hineingeboren. Sein Vater Leonardo d'Antonio gen. Nardo, ein angesehener *legnaiuolo*, siedelte bereits in den 1440er Jahren nach Florenz über, so dass auch Benedetto, ähnlich wie Antonio, seine künstlerische Prägung in Florenz erfuhr. Zusammen mit seinen beiden älteren Brüdern, Giuliano und Giovanni, behielt er die Familientradition bei und erlernte den Beruf des Schreiners, später kam die Marmorbearbeitung hinzu.<sup>140</sup>

<sup>139</sup>Stemp erkannte ebenfalls Parallelen an den Tugenddarstellungen in Forlì zu den Werken Domenicos, jedoch fügte er einschränkend hinzu, dass Domenico um 1457 noch zu jung für derartige Arbeiten gewesen sei, STEMP 1992, S. 118.

<sup>140</sup>Siehe die umfangreiche und gut recherchierte Monografie zu Leben und Werk des Künstlers von Doris Carl, CARL 2006. Zu Benedettos Familie und seiner Herkunft besonders ebd., Bd. 1, S. 27-33. Der älteste Bruder Giuliano war auch erfolgreich als Architekt tätig; von Giovanni weiß man hingegen nicht sehr viel.



Über die Anfänge Benedettos und seine Lehrzeit gibt es keine gesicherten Erkenntnisse; die erste schriftliche Erwähnung datiert von 1467, als Benedetto Zahlungen für Holzarbeiten in der Kapelle des Kardinals von Portugal bekam. Es liegt nahe, dass er zunächst in der Werkstatt des Vaters unter Aufsicht des Bruders Giuliano in die Kunst des Holzschnitts und der Intarsie eingewiesen wurde, ein Tätigkeitsfeld, auf dem er sich später sehr erfolgreich betätigte.<sup>141</sup> Grundsätzliche Fähigkeiten im Bereich der Steinmetzkunst erlernte er hingegen vermutlich bei seinen Onkeln Attaviano und Giovanni, die beide einfache *scarpellini* waren.

Dem muss sich aber noch eine Lehrzeit bei einem erfolgreichen Marmorbildhauer anschließen haben, um die Qualität von Benedettos späteren Arbeiten erklären zu können. Ging man dabei in der Forschung zumeist von einer Beschäftigung bei Antonio Rossellino aus, konnte Carl jüngst eine Lehrzeit bei Desiderio da Settignano wahrscheinlich machen.<sup>142</sup> Sie stellte zunächst die Beteiligung Benedettos an der Lünette des Sakramentstabernakels in San Lorenzo fest. Die beiden anbetenden Putten stammten von Benedetto, wohingegen das Christuskind von Desiderio selbst ausgeführt worden sei.<sup>143</sup> Den Putten sei eine „haptische Dreidimensionalität“ gemein, die dem Christuskind fehle, das mehr einem „durch das Spiel von Licht und Schatten belebten Relief ähnelt“. <sup>144</sup> Eine Betrachtung der Köpfe und ihrer unterschiedlichen Gestaltung vermag das zu bestätigen. Desiderios Gesichter sind feiner und zarter ausgeführt. Carl bemerkte zu den Darstellungen: „Diese auf materielle Substanz, Schwere und Räumlichkeit der körperlichen Volumen abzielende Gestaltung ist grundsätzlich verschieden von der Schwerelosigkeit und der reliefartigen zweidimensionalen Auffassung, die das Christuskind auszeichnet.“ <sup>145</sup>

Dass es sich bei dem ausführenden Bildhauer um Benedetto handelt, beweisen Vergleiche mit dessen gesicherten Werken, wie dem Christuskind am *Fina-Altar* in S. Gimignano oder den Madonnen in Prato, Berlin und Nicotera, die in ihrer Ausführung die gleiche „haptische Präsenz“ und „entschiedene plastische Modellierung“ zeigen und dadurch die charakteristischen Stilmerkmale Benedettos aufweisen.<sup>146</sup> Im Gegensatz zu Antonios frühen Werken verraten Benedettos Putten die Übernahme technischer Feinheiten Desiderios, wodurch eine längere Lehrzeit plausibel wird.<sup>147</sup> Desiderio verwendete

---

<sup>141</sup>Ebd., Bd. 1, S. 29.

<sup>142</sup>Ebd., Bd. 1, S. 41-50; zu einem Überblick der Forschungsliteratur, die eine Lehrzeit Benedettos bei Antonio vermutete ebd., Bd. 1, S. 41, Anm. 3. Die These einer Lehrzeit Benedettos bei Desiderio vertrat davor bereits Ida Cardellini, CARDELLINI 1962, S. 82-85.

<sup>143</sup>Die anders gestalteten Putten am Tabernakel gehören aber durch den nachweisbaren Steinverbund eindeutig in einen Werkstattzusammenhang mit dem Lünettenfeld, wodurch die Mitarbeit des Künstlers bei Desiderio bewiesen werden kann, CARL 2006, Bd. 1, S. 42.

<sup>144</sup>Ebd., Bd. 1, S. 41f.

<sup>145</sup>Ebd., Bd. 1, S. 42. Ähnliche Unterschiede sind hier auch beim Vergleich zwischen Desiderio und Antonio festgestellt worden, der ebenfalls bei seinen Körperdarstellungen eine stärkere, an materieller Substanz ausgerichtete Modellierung bevorzugte.

<sup>146</sup>Des Weiteren war Benedetto in Desiderios Werkstatt für den rechten Knaben am *Marsuppini-Grabmal* in Santa Croce verantwortlich, ebd., Bd. 1, S. 43-45.

<sup>147</sup>Dieser Umstand stützt erneut die These, dass Desiderio sich nicht länger in Bernardos Werkstatt aufhielt; dessen technischen Gestaltungsmittel hätten ansonsten sicher ähnlich auf Antonio abgefärbt wie später auf Benedetto.

gerne den Drillbohrer, den er für Unterschneidungen oder bestimmte Betonungen, wie bei den tiefen Bohrungen der Augen, benutzte, wodurch er seine Licht- und Schattenwirkung verstärkte. So löste er die glatte Fläche auf und erzielte eine lebendige Oberflächenwirkung, die mehr auf Optik als auf tatsächlichem Volumen beruht.<sup>148</sup> Benedetto benutzte den Drillbohrer auch später in seinem Werk häufig, doch setzte er ihn anders ein als Desiderio. Er beförderte damit die „plastisch-haptische Qualität“ seiner Figuren und nicht die rein optische Wirkung.<sup>149</sup>

Nach dem Tod Desiderios im Januar 1464 musste sich Benedetto ein neues Werkstattumfeld suchen. Da er sich 1473 dazu entschloss, das Handwerk eines *legnaiuolo* aufzugeben und sich fortan hauptsächlich der Marmorbildhauerei zu widmen, kann bei Arbeiten in diesem Material nicht von einer Pause ausgegangen werden. Giuliano und er erweiterten 1473 die bestehende Werkstatt in Florenz, um zusätzliche Räumlichkeiten für die erwarteten neuen bildhauerischen Aufträge zu gewinnen. Am 18. September 1473 trat Benedetto in die *Arte dei Maestri di Pietra e Legname* ein, um selbständig Aufträge entgegennehmen zu können.<sup>150</sup> Er muss also davor in einer anderen Werkstatt mit Steinarbeiten betraut gewesen sein, wofür aufgrund der Forschungen Carls nur diejenige Antonio Rossellinos in Betracht kommt. Mit dem Eintritt Benedettos in die Zunft der Bildhauer im September 1473 endete die Zeit einer möglichen Mitarbeit in dessen Werkstatt; es ist unwahrscheinlich, dass er danach noch bei kleineren Arbeiten assistierte. Größere Aufträge, bei denen beide als gleichberechtigte Partner agierten, gibt es nicht. Die Nähe der beiden und die Fähigkeit Benedettos, Antonios Formen und Ausdruckssprache nachzuvollziehen, mag aber dazu beigetragen haben, dass er nach dessen Ableben 1480 den Auftrag erhielt, die bereits angefangene Ausstattung der *Piccolomini-Kapelle* in Neapel zu vollenden.

Von großem Interesse ist hier nun die Zeit zwischen 1464 und dem Herbst 1473. Die folgenden Betrachtungen sollen zeigen, an welchen Werken Antonios Benedetto mitgewirkt hat. Dabei kann dies auch einen Hinweis auf deren Datierung liefern.

Als ein frühes Werk Benedettos, das unter dem Einfluss Antonios entstand, stellte Carl die Figur Johannes des Täufers in Faenza vor, von der sich leider nur Teile des Oberkörpers und der Kopf erhalten haben (Abb. 37).<sup>151</sup> Der schmale, nach unten spitz zulaufende Kopf erinnert zunächst stark an die Gesichtsbildungen Antonios. Auch einzelne Details, wie die leichte Kopfdrehung und die unterschiedlich großen Augen, die schmale Nase und der kleine Mund mit leicht spitz vorspringender Oberlippe, verraten eine große Nähe zu dessen Darstellungen. In der Modellierung aber unterscheidet sich

<sup>148</sup>Vgl. dazu ebd., Bd. 1, S. 42.

<sup>149</sup>Ebd., Bd. 1, S. 42f.

<sup>150</sup>Ebd., Bd. 1, S. 31f. Carl schloss aus der Werkstatterweiterung, dass Benedetto bereits einen gewissen Ruf als Bildhauer genossen haben muss und mit baldigen Aufträgen rechnete. Tatsächlich ist ab Ende des Jahres 1473 der erste eigene Auftrag (die *Salviati-Grabmäler* für Santa Croce, Florenz) belegt. Auch ein Auftrag für das Grabmal Matteo Strozis stand vermutlich schon zur Diskussion, ebd., Bd. 1, S. 32.

<sup>151</sup>Bei dem Fragment handelt es sich nicht um eine Büste, wie früher oft irrtümlich angenommen wurde. Erste Zuschreibungen galten zunächst Donatello, später dann zumeist Antonio Rossellino. Siehe dazu den Überblick bei ebd., Bd. 1, S. 45-47.

der Kopf in Faenza von Antonios bekannten Kindergesichtern.

Der von Carl gewählte Profilvergleich des Faentiner Kopfes mit dem Putto Benedettos am *Marsuppi-Grabmal* legt nahe, dass beide Figuren von demselben Bildhauer stammen müssen. In der frontalen Ansicht offenbaren sich jedoch kleine Unterschiede, die auf einen starken Einfluss Antonios schließen lassen. Daher schlug Carl eine Datierung der Figur in die Zeit um 1465 vor, noch bevor Benedetto vorübergehend in die Werkstatt Antonios eingetreten sei. Warum er aber den Auftrag nicht im Rahmen einer derartigen Beschäftigung hätte ausführen können, bleibt unerklärt. Die große Nähe der Figur zu Antonios Figurenauffassung, nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich, legt eher nahe, dass dieser einen entscheidenden Anteil an der Konzeption hatte, aber Benedetto die Ausarbeitung überließ. Dieser scheint sich intensiv mit Antonios Stil auseinandergesetzt und bei der Ausführung auf Eigenheiten verzichtet zu haben, die er noch bei Desiderio gelernt hatte. Wie Carl also richtig bemerkte, stellt die Figur das Werk eines Übergangs dar, bei dem sich Benedetto von Desiderio löste und den stärker am tatsächlichen Materialvolumen orientierten Stil Antonios adaptierte. Eine solche Weiterentwicklung legt aber nahe, dass der Austausch mit Antonio intensiver war und vermutlich bereits während seiner Werkstattzugehörigkeit stattfand.

Als erstes in diesem Rahmen entstandenes Werk nannte Carl den rechten knienden Engel am Grabmal des Kardinals von Portugal (Abb. 48).<sup>152</sup> Tatsächlich unterscheidet sich der Engel in seiner Ausführung von dem linken Engel, als dessen Pendant er aber zweifellos konzipiert wurde. Besonders fielen Carl der blockhafte, schwere Charakter der Figur und die Modellierung des Körpers auf, die sich von den Figuren Antonios unterscheiden.<sup>153</sup> Carl charakterisierte die Interessen des Bildhauers des rechten Engels wie folgt: Es sei ihm „weder auf Stofflichkeit noch auf elegante Schwerelosigkeit“ angekommen. „Seine Gestaltung zielt auf das Gegenteil, auf die Erfassung kubisch geschlossener Formen von kompakter, erdhafter Schwere. Diese Stilmerkmale, ebenso wie die raumgreifende, von den plastischen Volumen ausgehende Auffassung und der ‚sentimentalische‘ Ausdruck verweisen auf den jungen Benedetto.“<sup>154</sup> In der Tat zeigen die Figuren Antonios nie diese von Carl herausgearbeiteten Charakteristika.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup>Ihre stilistischen Analysen stützte sie auch auf die Tatsache, dass Antonio, vermutlich um eine rechtzeitige Fertigung des Grabmals zu gewährleisten, das innerhalb einer recht knappen Zeitspanne fertiggestellt werden sollte, auf die Mitarbeit der Werkstatt Bernardos angewiesen war, wie der zweite Vertrag mit diesem belegt. Wollten Hartt und Kennedy aufgrund dieser Partnerschaft eine Beteiligung Bernardos an den Figuren des Grabmals ausmachen, lehnte Carl dies wie bereits vor ihr Markham Schulz ab. Der Gesamteindruck des Grabmals spiegelt ein einheitliches Bild wider. Der Entwurf und die Überwachung der Ausführung scheinen in Antonios Hand gelegen zu haben (vgl. dazu ebd., Bd. 1, S. 52f. und die Ausführungen in Kapitel III.1.1). Dennoch sah Carl in dem Vertrag mit Bernardo einen Beleg dafür, dass Antonio die Arbeiten mit seiner Werkstatt allein nicht bewältigen konnte und er sich vermutlich um weitere Assistenten bemühen musste, es also gerechtfertigt sei, die Figuren noch einmal auf ihre stilistische Beschaffenheit hin zu überprüfen. Der rechte Engel hebe die ansonsten stilistische Geschlossenheit des Grabmals auf, die Antonio durch Kontrolle und korrigierende Eingriffe erreicht habe, ebd., Bd. 1, S. 51-53.

<sup>153</sup>Vgl. dazu die Ausführungen bei ebd., Bd. 1, S. 54f.

<sup>154</sup>Ebd., Bd. 1, S. 55.

<sup>155</sup>Weitere Figuren aus dem späteren Œuvre Benedettos, die dessen Autorschaft für den rechten Engel

Ein Blick auf den Kopf bestätigt diese Unterschiede. Neben dem breiten, flach wirkenden Gesicht verweisen besonders die Haargestaltung, die zurückwehenden Locken und der starke Einsatz des Drillbohrers zur Unterscheidung einzelner Strähnen auf Benedettos Eigenart. An den Gesichtskonturen selbst jedoch zeigt sich eine Überarbeitung Antonios. Obwohl die Formen etwas weicher gezeichnet sind als beispielsweise bei dem Madonnengesicht des Tondos oder des linken knienden Engels, weisen sie doch die gleiche für das Werk Antonios charakteristische spitze Oberlippe, die lange schmale Nase und die großen mandelförmigen Augen mit klar akzentuiertem Oberlid auf.<sup>156</sup> Eine Vollendung so wichtiger Partien vom Werkstattmeister selbst wäre durchaus nicht unüblich.

Carl erkannte eine weitere Mitarbeit Benedettos in der Werkstatt Antonios erst wieder an der vermutlich in den frühen 1470er Jahren entstandenen *Nori-Madonna* (Abb. 60). Der untere an der Mandorla angebrachte Putto mit dem wehenden Haar, den rundlichen Formen und dem starken Einsatz des Drillbohrers lässt sich tatsächlich problemlos als Werk des Künstlers ausmachen.<sup>157</sup>

Die dritte und letzte von Benedetto im Rahmen von Antonios Werkstatt entstandene Arbeit ist Carl zufolge das Madonnenrelief in der National Gallery of Art in Washington D.C. (Abb. 109). Dieses zeigt in seiner Komposition eindeutige Parallelen zu Werken Antonios auf, besonders zu dessen Madonnenrelief in Washington, scheint aber bereits vollständig von Benedetto konzipiert worden zu sein.<sup>158</sup> Darauf verweisen die Haltung des Kindes und die enge Bindung, die es zu Maria eingeht, die so nie in den Werken Antonios auftritt.<sup>159</sup> Eine derartig innige Beziehung kann aber für die späteren Werke Benedettos als durchaus charakteristisch gelten. Seine Kindergestalten sind verspielter, kindlicher und interagieren mit der Mutter (Abb. 110). Die Puttenköpfe des Hintergrundes und die Wolkendarstellung verweisen auf Gehilfen, die auch für Antonio tätig waren. Die Gestaltung der Gesichter entspricht der einiger Köpfchen am Rahmen seines Tondos im Bargello (Abb. 90).<sup>160</sup>

Es ist wahrscheinlich, dass das Washingtoner Relief Benedettos in einer Zeit entstand, als er der Werkstatt Antonios noch sehr nahestand und wohl auch noch keine eigene Werkstatt mit Gehilfen hatte, auf die er bei der Ausführung des Hintergrundes hätte zurückgreifen können. Das Relief stammt also vermutlich aus der Zeit um 1473 und ist zugleich als Zeichen seiner Emanzipation von Antonio zu verstehen, indem Benedetto

---

in San Miniato al Monte belegen, sind der rechte fliegende Engel vom *Fina-Altar* in San Gimignano und der Terrakotta-Engel in Bergamo, siehe dazu ebd., Bd. 1, S. 55.

<sup>156</sup> Auffallend ist auch die Ähnlichkeit zum Gesicht des hl. Sebastians in Empoli, der vermutlich in den späten 1460er Jahren entstanden ist. Carls Vermutung, der linke Engel sei nur nach einem Entwurf Antonios ausgeführt, ist nicht grundsätzlich abzulehnen (ebd., Bd. 1, S. 53f. Anm. 63); doch während für den Körper und die grobe Ausführung von Haar und Gesicht ein Assistent verantwortlich gewesen sein könnte, hat Antonio auch hier sicher die Detailbearbeitung der Gesichtszüge übernommen.

<sup>157</sup> Siehe zu einer ausführlichen Begründung ebd., Bd. 1, S. 56-58.

<sup>158</sup> Siehe dazu auch die Besprechung in Kapitel III.3 sowie ebd., Bd. 1, S. 58-61.

<sup>159</sup> Doris Carl brachte die Haltung des Kindes mit Luca della Robbias *Madonna Bliss* in New York in Verbindung, die Benedetto inspiriert habe, ebd., Bd. 1, S. 58f.

<sup>160</sup> Eine weitere motivische Gemeinsamkeit bildet die Gestaltung der Wolkenbänder, die so auch in dem Altarrelief Antonios in Neapel auftreten.

sich trotz aller formalen Ähnlichkeiten inhaltlich von dessen Madonnendarstellungen löste und zu einer eigenen Lösung gelangte. Sollte er auch auf Gehilfen der Werkstatt Antonios zurückgegriffen haben, so ist das Relief dennoch in künstlerischer Hinsicht als ein unabhängiges Werk Benedettos zu verstehen.<sup>161</sup> Er scheint zu dieser Zeit kein festes Mitglied in der Werkstatt Antonios gewesen zu sein und wurde offensichtlich nur temporär zur Mitarbeit herangezogen.<sup>162</sup> Diese beschränkt sich aber nicht nur auf die von Carl benannten Werke, sondern lässt sich um die Ausführung eines der Puttenköpfchen am Tondorahmen in San Miniato al Monte sowie um die des Christuskindes am Tondo im Bargello erweitern.<sup>163</sup>

Der mittig rechts vom Betrachter angebrachte Putto am Rahmen des Tondos am Grabmal des Kardinals von Portugal weist eine gegenüber den anderen Putten andersartige Gestaltungsweise auf (Abb. 54).<sup>164</sup> Am stärksten ist die Ähnlichkeit zu dem gegenüberliegenden Kopf (Abb. 55), doch zeigen sich leichte Differenzen, die vor allem die technische Ausführung betreffen. Der linke Kopf wurde eigenhändig von Antonio ausgeführt, er war vermutlich auch für den Entwurf des rechten Kopfes verantwortlich, jedoch überließ er die Ausführung wohl Benedetto. Das Gesicht ist sehr flach modelliert, die Wangen werden nicht so stark herausgearbeitet wie beim linken Putto. Die Übergänge und Konturen sind weicher gezeichnet. Der Drillbohrer fand bei den dicken, strähnigen Locken des rechten Kopfes vielfache Anwendung, wobei die Löcher tief gebohrt wurden. Diese Art der Oberflächenbehandlung ist charakteristisch für Benedetto. Erst nach dem intensiven Austausch mit Benedetto Mitte der 1460er Jahre setzte Antonio Rossellino ebenfalls den Drillbohrer zur Betonung der plastischen Qualitäten seiner Skulpturen ein, davor verwendete er ihn zumeist lediglich zur Akzentuierung einzelner Details, wie Pupillen oder Mundwinkeln.

Noch deutlicher zeigt das Jesuskind am Tondo im Bargello die für Benedetto typischen Gestaltungsmittel, wie ein Vergleich mit dem von Carl für Benedetto akzeptierten Christuskind des Washingtoner Madonnenreliefs zeigt (Abb. 90). Das runde, dickliche, auf die Brust gepresste Gesicht und die langen, schneckenartig eingedrehten Locken ähneln sich sehr; die Ausführungsqualität ist in beiden Fällen gleich und verweist auf ein und denselben Meister.<sup>165</sup>

---

<sup>161</sup>Von dem Relief sind auch Wiederholungen überliefert, die Benedetto ab 1473 in seiner eigenen Werkstatt vermarktet haben könnte.

<sup>162</sup>Er arbeitete in diesen Jahren auch in der Werkstatt seiner Geschwister als Holzschnitzer mit, wie ein Dokument aus dem Jahr 1467 belegt, ebd., Bd. 1, S. 60f.

<sup>163</sup>Bei dem Madonnenrelief in der Sammlung Gulbenkian in Lissabon, das bis jetzt allgemein als Werk Antonio Rossellinos anerkannt wird und für das Giancarlo Gentilini zuletzt eine Mitarbeit Benedettos da Maiano vorschlug (GENTILINI 2008, S. 15), handelt es sich wohl um eine Arbeit des 19. oder frühen 20. Jahrhunderts, siehe dazu Kapitel IV.3.

<sup>164</sup>Siehe zu den Puttenköpfen und ihrer unterschiedlichen Gestaltung, die darauf schließen lässt, dass insgesamt vier Mitarbeiter mit dem Rahmen beschäftigt waren, Kapitel III.1.1.

<sup>165</sup>Anders verhält es sich mit dem Gesicht des Jesuskindes am Tondo des Grabmals Lorenzo Roverellas in Ferrara, das sich zwar deutlich auf den in Florenz gezeigten Typus bezieht, aber in der qualitativen Ausführung und der zu wenig durchmodellierten Oberfläche einen anderen Künstler verrät (Abb. 45).

Benedetto scheint zwischen 1464 und 1467 in der Werkstatt Antonios angestellt gewesen zu sein und dann zunächst verstärkt eigene Arbeiten in Holz ausgeführt zu haben. Er wurde aber bis zu der Eröffnung seiner eigenen Werkstatt für Marmorbildhauerei 1473 noch vorübergehend von Antonio als Assistent engagiert.



## **Teil III.**

### **Die Madonnenreliefs Antonio Rossellinos und seiner Werkstatt**





# 1. Die dokumentierten Madonnenreliefs in Florenz

Der Versuch, alle in der Werkstatt Antonio Rossellinos entstandenen autonomen Madonnenreliefs systematisch zu erfassen, erweist sich als sehr problematisch, weil die meisten Aufträge und Werke nicht dokumentiert sind. Weder haben sich zu den mit Antonio in Verbindung gebrachten Reliefs zeitgenössische Schriftstücke erhalten, noch ist eines der Werke signiert. Dass Antonio Rossellino an der Produktion dieser Bildgattung beteiligt war, legen zum einen seine bedeutende Stellung als Bildhauer im Florenz der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sowie die allgemein in nahezu allen Bildhauerwerkstätten verbreitete Herstellung der in dieser Stadt so beliebten Reliefs nahe, zum anderen erwähnt Vasari in seinen Künstlerviten ein von Antonio geschaffenes Madonnenrelief im Haus der Tornabuoni: „Eine weitere Madonna befindet sich im Haus der Tornabuoni, [...]“.<sup>1</sup> Leider lässt sich keines der bekannten Reliefs heute anhand dieser knappen Erwähnung identifizieren.

Die heute kursierenden Zuschreibungen bekannter Madonnenreliefs an den Florentiner Bildhauer beruhen auf stilistischen Vergleichen mit den wenigen dokumentarisch gesicherten und thematisch verwandten Darstellungen. Die beiden wichtigsten Referenzpunkte bilden dabei seit jeher der Tondo mit einer Darstellung der Madonna mit Kind vom Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte und die Madonna mit Kind in der Mandorla am Epitaph Francesco Noris in Santa Croce, beide in Florenz. Während der Auftrag für das Grabmal in San Miniato al Monte dokumentarisch überliefert ist, gilt die Zuschreibung des Epitaphs an Antonio als gesichert, da die schon ab dem frühen 16. Jahrhundert einsetzende Überlieferung Rossellino als ausführenden Künstler nennt. Ein stilistischer Vergleich mit dem Tondo stützt diese Attribution. Zwischen der Konzeption und Entstehung beider Werke liegt eine Zeitspanne von ungefähr zehn Jahren, so dass sich anhand der Werke zugleich eine Entwicklungslinie des Künstlers ablesen lässt.

Es handelt sich bei beiden Darstellungen um die einzigen bekannten, in Entwurf und Ausführung sicher Antonio zuzuschreibenden Marmorreliefs der Jungfrau mit Kind. Daher eignen sie sich in besonderer Weise für einen Vergleich mit den autonomen halbfürigen Madonnenreliefs für den privaten Gebrauch.<sup>2</sup> Aufgrund dessen sollen hier da-

---

<sup>1</sup>Zitiert nach VASARI 2012, S. 27.

<sup>2</sup>Das Thema der „Madonnendarstellung“ taucht zwar noch in weiteren Arbeiten der Werkstatt auf, jedoch ist bei diesen entweder Antonio nicht als ausführender Künstler zu identifizieren oder es handelt sich um Darstellungen, die in einen narrativen Kontext eingebettet sind.

her zunächst diese beiden wichtigsten Referenzwerke im Œuvre Antonio Rossellinos ausführlicher beschrieben werden.

## 1.1. Der Madonnentondo am Grabmal des Kardinals von Portugal

Der aus Marmor gehauene und teilweise polychrom gefasste Tondo ist Teil der Lünette des in Kapitel II.2.2.1 ausführlicher vorgestellten Grabmals des Kardinals Jakob von Portugal in dessen Grabkapelle in San Miniato al Monte in Florenz. Entstanden ist das Monument zwischen 1461 und 1466.<sup>3</sup>

### 1.1.1. Werkanalyse

#### Beschreibung

Der Tondo besteht aus einer fast vollplastisch ausgearbeiteten halbfigurigen Darstellung der Madonna, die in ihrem linken Arm das Christuskind hält (Abb. 49); ein sich trichterförmig nach innen wölbender Rahmen aus alternierenden Puttenköpfen, Sternen und einem innen umlaufenden Perlstabfries umfasst sie. Darum schließt sich eine weitere, etwas schmalere und als Fruchtkranz gebildete Rahmung. Architektonisch ist der Tondo nicht in das Grabmal eingebunden, er wird seitlich von zwei heranschwebenden Engeln gehalten. Unten liegt der Tondo auf der fensterförmigen Nische auf, wobei der Übergang durch einen fast vollrund gestalteten Puttenkopf geschaffen wird. Ein solcher Kopf sorgt am oberen Abschluss ebenfalls für eine fließende Überleitung zum Fries der Kapellennische.

Der Tondo ist komplett aus Marmor gearbeitet und weist am Rahmen und bei Madonna und Kind noch Reste einer ehemaligen Vergoldung auf. Die goldene Fassung der Nimben wurde später komplett erneuert. Der Hintergrund ist in einem klaren Blau mit applizierten goldenen Sternen gehalten.

Die Madonna ist frontal mit gesenktem Kopf wiedergegeben. Sie greift mit ihrem linken Arm von hinten um das Christuskind und umfasst es locker auf Brusthöhe. Der rechte Arm ist leicht angewinkelt und schiebt sich beschützend vor die Beine des Kindes. Gekleidet ist die Muttergottes in ein enganliegendes gegürtetes Gewand mit darüberliegendem, auf Brusthöhe zusammengehaltenem Mantel. Durch ihre gespreizte Armhaltung öffnet sich der Mantel und fällt in einem weiten Bogen über den unteren Tondorand. Zugleich bildet er auf dem Rahmen eine Sitzfläche für das Kind. Das Haar der Muttergottes ist gewellt und seitlich leicht eingedreht. Am Hinterkopf ist der Schleier locker angebracht und fällt weich über ihre Schultern herab. Auf ihrer rechten Schulter bildet er eine große aufliegende Schlaufe mit sich kräuselndem Saum.

---

<sup>3</sup>Siehe zum Tondo auch den Werkkatalog VI.A.1.

Das Gesicht Marias besitzt feine, deutlich modellierte mandelförmige Augen, deren Ober- und Unterlider stark ausgeprägt sind. Ihr Blick ist herabgerichtet, die Lider gesenkt. Überfangen werden die Augen von fein geschwungenen Augenbrauen, die sich ebenmäßig bis zur Nasenwurzel schwingen und in eine lange gerade Nase übergehen. Der geschlossene Mund ist sehr schmal und weist neben deutlich angegebenen Mundwinkeln eine ausgeprägte, spitze Akzentuierung des sog. Amorbogens aus.

Im Gegensatz zu der sinnenden und in sich gekehrten Muttergottes wird das Christuskind mit einem lebhafteren Gesichtsausdruck wiedergegeben. Es sitzt mit leicht gespreizten und angezogenen Beinen auf dem vom Mantel verdeckten Rahmen des Tondos und wird behutsam von der Mutter gestützt, die ihm unter den linken, angewinkelten Arm greift. Der rechte Arm hingegen erscheint abgewinkelt vor der Brust Marias. Mit seiner zum Segensgestus geformten Hand verweist das Christuskind auf den toten Kardinal. Wie die Madonna ist es in ein weites gegürtetes Gewand gehüllt, welches vom Schoß bis einschließlich der Schultern den Körper bedeckt. Das Geschlecht ist durch eine große zwischen den Oberschenkeln herabfallende Stofffalte verdeckt. Seitlich liegt der Stoff in einer großen, sich kräuselnden Schlaufe auf dem Rand des Tondos auf.

Das Christuskind senkt den Kopf leicht und folgt der Blickrichtung der Mutter. Die Haare liegen in dicken, sorgfältig eingedrehten Locken am Kopf an. Das pausbäckige Gesicht mit kleiner Stupsnase wirkt sehr kindlich. Ähnlich den Gesichtszügen der Mutter sind die Augenkonturen deutlich akzentuiert wiedergegeben; die Pupillen sind wie bei Maria durch leichte Bohrungen gekennzeichnet. Im Gegensatz zu ihr sind die Oberlider jedoch nicht gesenkt, was zu dem lebhafteren Ausdruck des Kindes beiträgt. Die schmale Mundpartie weist durch die betonten Mundwinkel und die spitz zulaufende Oberlippe die gleichen Charakteristika auf wie die Darstellung der Muttergottes.<sup>4</sup> Die besondere intime Stimmung des Tondos wird nicht zuletzt durch die Wiedergabe der sehr natürlichen und liebevollen Beziehung Marias und ihres Kindes erzeugt. Die Figuren sind aufeinander bezogen und interagieren miteinander. Zur Einheit des Paares trägt die gemeinsame Blickrichtung bei.

## **Komposition und Reliefgestaltung**

Beide Figuren bilden eine pyramidal gestaltete Gruppe, die fest in das Rund eingeschrieben ist. Die vertikalen Überschneidungen des inneren Rahmens durch den Mantel und den Heiligenschein der Madonna tragen zu einer festen Positionierung der Gruppe bei. Sie verleihen der in leichter Untersicht gezeigten Darstellung die nötige Tiefe und helfen, einen Bezug zum Betrachter aufzubauen. Diese Verbindung wird zusätzlich durch die gesenkten Köpfe Marias und Jesu unterstützt.

Durch die Staffelung einzelner figuraler Elemente und einen unterschiedlich stark ausgeprägten Reliefgrad gelingt dem Bildhauer eine überzeugend gestaltete räumliche Illu-

---

<sup>4</sup>Die alle mit langen abstehenden Locken wiedergegebenen geflügelten Puttenköpfe am Rahmen weisen in ihren physiognomischen Details kleinere Unterschiede auf, die auf verschiedene ausführende Bildhauer hinweisen. Hierauf wird an späterer Stelle in diesem Kapitel genauer eingegangen.

sion innerhalb des Tondos. Hierzu tragen vor allem die leicht schräge Sitzposition des Kindes und die über den Rahmen hinaus gestreckten Füße bei, denen zusätzlich eine Hand der Muttergottes vorgeblendet ist. Die Einheit der Figurengruppe bleibt durch die sanfte Umarmung des Christuskindes durch die Muttergottes gewahrt. Das schlüssige Gesamtkonzept wird unterstützt durch die gelungene perspektivische Darstellung. Die Gliedmaßen erscheinen in der Untersicht ausnahmslos korrekt verkürzt und bewirken dadurch ein einheitliches Erscheinungsbild. Ein gutes räumliches Gestaltungsvermögen verrät sich auch an der Schoßpartie des Kindes, die gekennzeichnet ist durch eine kleine, sich zwischen den Beinen ausbildende Schüsselfalte. Zur weiteren Belebung der Figuren tragen die unterschiedlich gerafften, einmal gespannten und einmal locker fallenden Gewänder bei. So löst sich der gekräuselte Saum des Schleiers von der Schulter Marias und bricht aus der Umrisslinie des Körpers heraus, wodurch die Reliefgestaltung aufgelockert wird.

Durch eine sehr feine Behandlung der Oberfläche und Ausführung aller Details wird ein hoher Grad an Wirklichkeitsnähe und Realismus erreicht, der der Darstellung von Mutter und Kind eine natürliche, lebendige Erscheinung verleiht. Besonders gelungen ist der sich unter dem Gewand abzeichnende Körper Marias. Sehr gut zu sehen ist dieses an ihrer rechten Schulter, die deutlich unter dem Mantel hervortritt. Man spürt förmlich die Schwere des Stoffes und die unterschiedliche Beschaffenheit der Materialien. Um diesen realistischen Gesamteindruck zu erreichen, arbeitete der Künstler mit starken Unterschneidungen bis hin zur rundplastischen Ausarbeitung einzelner Details. Der sehr voluminöse, sich trichterförmig verjüngende Rahmen mit Putti und Fruchtkanz sorgt dabei für den nötigen Spielraum.

Wegen der hohen Qualität, die die Darstellung der Muttergottes mit Kind sowohl in kompositorischer Hinsicht als auch in bildhauerischer Ausführung auszeichnet, ist von einer eigenhändigen Arbeit Antonios auszugehen. Der Tondo ist das Herzstück des Grabmals, auf den sich die gesamte Komposition bezieht, so dass es keinen Zweifel an dessen Konzeption durch den Auftragnehmer Antonio geben kann. Auch gibt es keinerlei Anzeichen dafür, wieso er die Ausführung einem Werkstattmitarbeiter überlassen haben sollte.<sup>5</sup>

Während Antonio also die Hauptfiguren selbst ausführte, scheinen am Rahmen weitere Mitarbeiter beteiligt gewesen zu sein. Die einzelnen Puttenköpfe sind recht heterogen gestaltet, und eine genauere Analyse könnte hilfreich für die Unterscheidung einzelner Mitarbeiter sein. Bereits Hartt erkannte die großen stilistischen Unterschiede, kam jedoch teilweise zu nicht nachvollziehbaren Zuschreibungen.<sup>6</sup> Antonios Hand erkannte er am - vom Betrachter aus gesehen - rechten mittigen Gesicht (Abb. 54). Die klar geschnittenen Konturen und der feine zarte Charakter der Modellierung sprächen für dessen Stil. Die gute Bearbeitung des Steins mit dem Drillbohrer, die klare Akzentuierung einzel-

---

<sup>5</sup>Die genannten Unterschiede zu dem Tondo des *Bruni-Grabmals*, der in konzeptioneller Hinsicht wie auch in stilistischer Ausführung einen sehr viel antiquierteren Eindruck vermittelt, lassen nur eine Ablehnung des von Passavant gemachten Vorschlags zu, Antonio sei auch der Urheber des dortigen Tondos, PASSAVANT 1969, S. 212f., App. 7.

<sup>6</sup>HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 91f.

ner Details, all dies seien Belege für die Autorschaft des Meisters. Diese Qualität sei in keinem der weiteren Gesichter erreicht worden. Das gegenüberliegende Gesicht komme dieser zwar recht nahe, lasse aber doch an Feinheit vermissen (Abb. 55). Diese Arbeit stamme von Bernardo, wohingegen die beiden unteren Puttengesichter sich im Stil wiederum sehr ähnlich und vermutlich von ein und demselben Assistenten ausgeführt worden seien. Das rechte sei zudem von Antonio selbst überarbeitet worden (Abb. 58, 59). Die beiden oberen Gesichter wiederum seien von einem weiteren Assistenten gefertigt worden (Abb. 56, 57). Insgesamt seien vier unterschiedliche Stile und somit vier Bildhauer an der Rahmung beteiligt gewesen. Diese grundsätzliche Einteilung Hartts geht einher mit den vier erkennbaren Werkblöcken, deren Schnittlinien jeweils durch die Flügel der Putti verlaufen. Es scheint so, als ob derjenige, der für die Gesichter eines Blockes verantwortlich war, auch noch auf dem angrenzenden die Flügel ergänzen musste.<sup>7</sup>

Grundsätzlich ist die von Hartt vorgeschlagene Eingrenzung von vier verschiedenen Stilen bei den Putten nachvollziehbar, ihre Zuschreibung jedoch nicht in jedem Fall zu befürworten. Der erstgenannte Kopf besitzt tatsächlich eine sehr feine, klar akzentuierte Ausführung, die von hoher Qualität ist (Abb. 54). Das Gesicht ist eher fleischig, die Nase flach und breit, die Augen sind sehr schmal. Besonders prägnant und fein ausgeführt sind hier die Haare, die in dicken eingedrehten Locken vom Kopf abstehen. Am Scheitelpunkt des Haaransatzes befindet sich eine vierblättrige Blüte. Der Drillbohrer wurde hier häufig eingesetzt, seine Löcher sorgen bei entfernter Betrachtung für starke Schattierungen und führen so zu einem sehr plastischen Erscheinungsbild. Vergleicht man diesen Kopf mit dem des Christuskindes, der uneingeschränkt Antonio zugewiesen werden kann, offenbaren sich deutliche Unterschiede. Dem Putto fehlen gewisse Charakteristika der Gesichter Antonios. Der spitze Mund mit dem ausgeprägten Amorbogen ist ein Detail, das schon in seinem Frühwerk immer wieder bei seinen Gesichtern zu beobachten ist.<sup>8</sup> Bei dem Putto am Rahmen hingegen ist der Mund geöffnet und er hat breite, wulstige Lippen. Die erweiterten Nasenflügel und der generell rundliche Schnitt des Gesichts weisen nicht die gleiche Formsprache wie die übrigen Antonio zugeschriebenen Köpfe auf. Auch die abstehenden Haare und die ausgeprägte Verwendung des Drillbohrers lassen an einen anderen ausführenden Künstler denken, möglicherweise Benedetto da Maiano.<sup>9</sup>

Der gegenüberliegende Kopf ist dem rechten in der hohen Qualität am ähnlichsten (Abb. 55). Das Gesicht löst sich allerdings etwas stärker aus der Fläche und gewinnt dadurch an Plastizität. Die Wangen treten stärker hervor und insbesondere die Kinnpartie gewinnt an Kontur. Der Mund besitzt wiederum die für Antonio charakteristische spitz zulaufende Oberlippe. Die großen Augen sind mandelförmig ausgeschnitten; die

---

<sup>7</sup>Vgl. ebd., S. 92.

<sup>8</sup>Diese Physiognomie findet sich erstmals deutlich ausgeprägt an dem rechten Putto des Grabmals Orlando de' Medicis in SS. Annunziata in Florenz (Abb. 21).

<sup>9</sup>Die Ausführung des Kopfes weist Parallelen zu der Gestaltungsweise Benedettos da Maiano auf, der an den Arbeiten am Grabmal beteiligt war und der gerne den Drillbohrer einsetzte, um eine „plastisch-haptische Qualität“ der Figuren zu erzeugen, CARL 2006, Bd. 1, S. 43. Siehe zu Benedettos Mitarbeit in der Werkstatt Antonio Rossellinos auch Kapitel II.3.9.

Gestaltung der Ohren findet sich so exakt beim Christuskind des Tondos wieder. Die weiche Lockenbildung, die gewellten, nur sehr leicht und einfach geschwungenen Strähnen ähneln wiederum dem Stil Antonios. Der Drillbohrer wurde hier lediglich dazu benutzt, feine Linien zu ziehen und dadurch für eine Betonung einzelner Partien zu sorgen. Bei dem vorhergehend besprochenen Putto wurde der Bohrer für das Haar stärker punktuell und viel tiefer eingesetzt. Diese Gründe sprechen für eine Arbeit Antonios und nicht für ein Werk des Bruders Bernardo, wie es Hartt vorschlug. Dessen Gesichter sind nie so fein und detailliert ausgeführt, ihnen mangelt es an Ausdruckstärke und emotionaler Tiefe.<sup>10</sup>

Das obere und das untere Gesichtspaar gehört in seiner Ausführung jeweils zusammen. Die beiden oberen Putti sind tiefer aus dem Marmor herausgearbeitet und blicken herab, so dass sie ihrem Anbringungsort gerecht werden (Abb. 56, 57). Dadurch unterscheiden sie sich von den unteren oder seitlichen Köpfen. Der obere rechte Kopf weist sehr stark ausgearbeitete Konturen auf, Kinn- und Wangenpartie treten deutlich hervor. Die Haare sind gewellt und weisen etwas strubbelig vom Kopf weg. Am Haaransatz ist eine fünfblättrige Blüte wiedergegeben. Das linke Gesicht entspricht in der Ausarbeitung der einzelnen Gesichtsformen dem vorherigen. Der Mund bildet hier zusätzlich ein Lächeln aus. Die Haare sind nicht ganz so fein wiedergegeben, der Drillbohrer wird kaum verwendet. Die stilistischen Zusammenhänge werden des Weiteren durch die Gestaltung der Flügel unterstützt. Es sind große, weite Schwingen mit durchgehend einzeln auslaufenden gebogenen langen Federn.

Die unteren Köpfe sind wieder ganz anders gestaltet (Abb. 58, 59). Sie sind eher breit und flach angelegt. Ihre Gesichter wirken aufgequollen und teigig. Augen und Nase werden durch zart eingeschnittene Konturen markiert, ihnen fehlt es an plastischer Wirkung. Die runden Augen sind weit aufgerissen, über ihnen hängt das Oberlid wie ein großer Wulst herab; die Augenbrauen sind durch sehr hoch angegebene kleine schmale Einkerbungen gekennzeichnet. Die Nasen sind sehr breit. Die Haare bestehen aus dicken, abstehenden und leicht lockigen Strähnen, beim rechten Kopf sind zusätzlich Löcher eingebohrt, um einen plastischen Effekt zu erzielen. Die Flügel unterstreichen den einfachen Stil der beiden Köpfe. Sie setzen sich aus drei ausgebreiteten Segmenten mit kurzen Federn zusammen. Die Ausführung dieser beiden Kompartimente lag daher vermutlich in der Hand von insgesamt zwei Assistenten, die namentlich nicht greifbar sind.

Zu beachten sind in diesem Kontext auch die beiden oben und unten am Rahmen angebrachten Puttenköpfe, die als skulpturale Überleitung in den architektonischen Kontext dienen (Abb. 52, 53). Aufgrund ihres fast rundplastischen Ausarbeitungsgrades und der geneigten Kopfhaltung kommt ihnen im Grabmalskontext der Putten eine besondere Bedeutung zu. Die Gesichter weisen die stilistischen Charakteristika Antonio Rossellinos auf. Beide besitzen eine ausgeprägte Mimik, runde Pausbacken, einen spitz zulaufenden Mund, eine breite, gerade Nase und große, aufgerissene mandelförmige Augen. Wie beim

---

<sup>10</sup>Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel II.2.1.1. Neben den stilistischen Beobachtungen spricht auch der Umstand dagegen, dass der ältere und hoch angesehene Künstler sich mit dieser vergleichsweise kleinen und unbedeutenden Arbeit befasst haben soll - zumal er sich seit längerer Zeit nahezu ausschließlich der Architektur widmete.

Gesicht des Christuskindes sind die Pupillen hier plastisch angegeben. Dementsprechend ist die von Hartt vorgeschlagene Zuschreibung an Assistenten Antonios zurückzuweisen, es handelt sich vielmehr um eigenhändige Arbeiten Antonios.<sup>11</sup>

### 1.1.2. Datierung

Das Grabmal bildet eine deutliche Weiterentwicklung gegenüber dem in eine Ädikulaform eingepassten und 1451 vollendeten *Bruni-Grabmal* Bernardo Rossellinos (Abb. 7) und dem 1459 vollendeten *Marsuppini-Grabmal* Desiderios da Settignano (Abb. 8). Beide Monumente befinden sich in Santa Croce in Florenz.<sup>12</sup> Die früheren Grabmäler schmückt ebenfalls ein Madonnentondo (Abb. 9, 10), wodurch sie ein unmittelbares Vorbild für die Arbeiten in San Miniato al Monte darstellen. Jedoch wird dort in beiden Fällen eine stehende Madonna mit stehendem Christuskind gezeigt, beide frontal ausgerichtet. Somit entwickelte Antonio nicht nur die Erscheinungsform des Grabmals, sondern damit einhergehend auch die Komposition des Tondos entscheidend weiter. Seine Figuren heben sich stärker vom Hintergrund ab und lösen die starre Haltung auf, die insbesondere noch bei Bernardos Tondo vorherrscht.<sup>13</sup>

Desiderios etwa acht Jahre später entstandene Figuren sind durch ihre leicht schräge Position und die lebhafte Beziehung untereinander bereits stärker motivisch miteinander verbunden. Der aufgelockerte Figurenumriss und die Überschneidungen im oberen (Nimben) und unteren Teil des Tondorahmens (Mantel der Madonna) lassen die Figuren viel präsenter und kraftvoller erscheinen. Antonio bezog sich in seinem Entwurf auf genau diese Eigenschaften. Auch er sorgte mit dem über den Rahmen hängenden Mantel für eine räumliche Auflockerung und bildete mit ihm eine Sitzfläche für das Kind (bei Desiderio steht das Kind auf dem Mantel). Das Motiv des Mantels als Standfläche taucht bereits bei Bernardo auf, jedoch passt sich hier der Mantel fast exakt in die Rundung des Tondos ein. Ein weiterer Fortschritt Desiderios gegenüber dem Tondo Bernardos ist das Bewegungsmotiv der Figuren, insbesondere der Madonna. Mit ihrer gesenkten rechten Hand greift sie an den Fuß des Christuskindes und nimmt somit zusammen mit dem über den Rand fallenden Mantel die vordere optische Bildebene ein. Antonio benutzte ein ganz ähnliches Motiv, er rückte die Hand der Madonna prägnant in den Vordergrund und schob sie vor die Beine Christi. Mit dieser zunächst beschützend wirkenden Geste erzeugte er zugleich ein hohes Maß an Räumlichkeit. Die Hand ist darüber hinaus sehr fein ausgearbeitet und vermittelt das bildhauerische Können des Künstlers. In diesen

---

<sup>11</sup>Der untere Putto ist laut Hartt vermutlich von dem Assistenten geschaffen worden, der auch für den linken Leuchterengel verantwortlich zeichne, HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 90f. Doch wie der Putto wurde auch der Leuchterengel vielmehr von Antonio entworfen und vermutlich größtenteils auch selbst ausgeführt. Für die Zuschreibung des oberen Putto siehe ebd., Bildlegende zu Abb. 39.

<sup>12</sup>Siehe zu einer Besprechung dieser Grabmäler, ihrer Datierung und Genese bei MARKHAM SCHULZ 1977, S. 32-51; OY-MARRA 1994, S. 79-97 und MOZZATI 2007D.

<sup>13</sup>Die Ansicht Markham Schulz', dass der Tondo zwar von Bernardo entworfen, einzelne Elemente der Figuren aber von verschiedenen anderen Künstlern ausgeführt worden seien, ist nicht überzeugend, MARKHAM SCHULZ 1977, S. 45-48.



rein künstlerischen Aspekten dürfte auch Antonios Hauptinteresse liegen und nicht so sehr in der ikonografischen Bedeutung, welche der Geste bei Desiderio innewohnt.<sup>14</sup>

Das Kind steht bei Desiderio auf dem Rahmen, die Madonna dahinter. Es ist dieselbe Aufteilung, die wenig später auch Antonio aufgriff. Dieser entwickelte das Bildthema aber dadurch entscheidend weiter, dass er das Christuskind auf dem Rahmen sitzen ließ.<sup>15</sup> Durch diese kompositorische Innovation lässt sich leichter eine geschlossene Gruppe bilden, anstatt die Figuren additiv nebeneinander zu stellen.<sup>16</sup>

Beide Grabmäler in Santa Croce dienten Antonio auch als Vorbild für die Ausgestaltung der Lünette mit Engeln. Er unterstrich die lebhafteste Bewegung seiner Figuren und die lockere Zusammensetzung seines Grabmals durch zwei schwebende, den Tondo tragende Engel. Diese unterstützen zudem die Vorstellung von einer Himmelssphäre. Die Madonna und ihr Kind werden geradezu emporgehoben und der Welt gezeigt, wohingegen ihnen in früheren Darstellungen ein stärkerer Bezug zur irdischen Atmosphäre inhärent ist. Die deutlichen Parallelen des Tondos zu dem Desiderios spiegeln sich auch in weiteren Elementen des Grabmals wider. So wurde, wie Restaurierungen in den 1990er Jahren zeigten, das *Marsuppini-Grabmal* von einem gemalten Vorhang hinterfangen.<sup>17</sup> Dieser findet sich bei Antonio in Form eines skulptierten Marmorvorhangs vor der Grabmalsnische wieder. Die in der inneren Wölbung des Lünettenfeldes bei Desiderio wiedergegebenen Kassetten übernahm Antonio ebenfalls für die Laibung seiner Nische.

Antonios Grabmal stellt also eine direkte Auseinandersetzung mit dem Werk seines größten Konkurrenten in Florenz dar. Es ist ihm dabei ein überaus qualitativvolles Werk gelungen, das in entscheidenden Punkten das Werk Desiderios weiterentwickelt und dadurch die Reife Antonios als eigenständigen Bildhauer unter Beweis stellt.

Wann genau der Tondo innerhalb der Entstehungsjahre des Grabmals zwischen 1461 und 1466 entstanden ist, lässt sich anhand der aufgefundenen Dokumente nicht genau ermitteln. Jedoch erscheint es aufgrund seiner dominierenden Bedeutung innerhalb des Aufbaus plausibel, dass er bereits in der frühen Konzeptionsphase eine tragende Rolle spielte und zumindest die Komposition bereits zu Beginn der Arbeiten feststand.<sup>18</sup> Die mögliche Mitarbeit Benedettos da Maiano am Tondorahmen gibt einen Hinweis auf eine Entstehungszeit in den Jahren nach 1464. Benedetto war vermutlich ab 1464 für die Werkstatt Antonios tätig.<sup>19</sup> Jedoch heißt das lediglich, dass dieses Teilstück mit dem Puttokopf ab diesem Jahr gefertigt wurde, es führt aber nicht zu einer genauen

---

<sup>14</sup>Der Griff Marias an den Fuß Christi drückt wahrscheinlich einen Gnadenerweis aus, siehe dazu DECKERS 2010 und die Ausführungen in Kapitel III.2.3.

<sup>15</sup>Üblich war bei Rundbildern neben Darstellungen mit stehendem Christuskind auch die Wiedergabe eines auf dem Arm der Madonna gehaltenen Jesusknaben, wie es beispielsweise die sog. *Corsini-Madonna* Luca della Robbias zeigt (1440er Jahre, Sammlung Corsini, Florenz).

<sup>16</sup>Dass Desiderio dem älteren Schema eines stehenden Kindes treu blieb - obwohl er sich selbst mit Sitzdarstellungen beschäftigte und hierbei auch die Anfänge Antonios verfolgen konnte - dürfte an einer gewünschten Symmetrie zu dem direkt gegenüberliegenden *Bruni-Grabmal* liegen, dessen grundsätzlichem Aufbau das *Marsuppini-Grabmal* entspricht.

<sup>17</sup>WEEKS 1999.

<sup>18</sup>Vgl. hierzu HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 86f.

<sup>19</sup>Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel II.3.9.

Datierung der Darstellung der Madonna mit Kind.

## 1.2. Die Madonna mit dem Kind am Epitaph des Francesco Nori

Das partiell noch Reste einer alten Vergoldung aufweisende Marmorrelief ist Bestandteil des Epitaphs für den Florentiner Francesco Nori, welches am ersten südwestlichen Mittelschiffpfeiler der Kirche Santa Croce angebracht ist (Abb. 40, 60).<sup>20</sup> Eine ausführliche Beschreibung des gesamten Epitaphs findet sich in Kapitel II.2.2.2.

### 1.2.1. Werkanalyse

#### Beschreibung

Die Darstellung der sitzenden Madonna füllt annähernd die gesamte Fläche der Mandorla aus. Maria thront auf Wolken, die zu beiden Seiten den einfach profilierten Rahmen überschneiden. Der untere spitze Abschluss wird durch waagerechte Wolken und einen darunter erscheinendem großen geflügelten Puttenkopf kaschiert. Zusätzlich bieten die Wolken eine Standfläche für die Füße der Muttergottes. Ihr Nimbus überragt leicht den oberen Rahmen, die starre Begrenzung des Relieffeldes wird dadurch aufgehoben. Der gesamte Rahmen ist mit geflügelten Puttenköpfen geschmückt, drei auf jeder Seite, und als Pendant zu dem unteren bekrönt einer die obere Spitze der Mandorla. Auf dem linken Bein Marias sitzt das lebhaft wiedergegebene Christuskind.

Die Muttergottes trägt ein langes, in der Taille mit einer Schleife gegürtetes Untergewand und einen über die Schultern gelegten Mantel, der unterhalb des Halses zusammengehalten wird. Der Stoff wird von links über ihren gesamten Schoß gelegt, ihr Untergewand ist nur an einigen Stellen am Oberkörper sichtbar. Seitlich fällt der Mantel in weiten, großen Falten den Sitz herab und liegt neben ihr auf den den Thron formenden Wolken auf. Der ganze untere Bereich der Mandorla wird mit dem Mantelstoff ausgefüllt und sorgt dadurch für eine sehr breite und dominante Erscheinung der Sitzfigur.

Mit ihrem linken Arm, der bis auf die Hand vollständig unter ihrem Mantel verschwindet, stützt Maria von hinten das auf ihren Beinen sitzende Kind. Ihr anderer Arm liegt auf ihrem rechten Bein, die Hand umfängt zärtlich den rechten Fuß des Knaben. Sie hat den Kopf frontal ausgerichtet und leicht geneigt, sie wendet sich nicht ihrem Kind, sondern dem Betrachter bzw. der Grabplatte zu. Der das Haupt bedeckende Schleier spart die vordere sorgsam gescheitelte Haarpartie aus, welche zudem von einem dünnen Haarband zusammengehalten wird. Das feine Tuch legt sich glatt um ihren Kopf und fällt zu beiden Seiten locker um ihre Schultern auf den Oberkörper herab. Auf ihrer

---

<sup>20</sup>Am deutlichsten zu sehen ist die Vergoldung am Rahmen und an den beiden Nimben; siehe auch den Werkkatalog VI.A.2.

rechten Schulter ergeben sich so kleine, weit nach außen schwingende, gekräuselte Falten. Das rundliche Gesicht selbst weist weich konturierte Gesichtszüge auf und ist sehr ebenmäßig gestaltet. Durch die gesenkten Lider und den nach unten gerichteten Blick wirken die schmalen Augen fast geschlossen. Die Nase ist lang und gerade, nach unten verbreitert sie sich zusehends. Der kleine Mund mit der für Antonio charakteristischen spitzen Oberlippe ist fest geschlossen. Die frontale Ausrichtung und die sehr ausgewogene Gestaltung verleihen dem Gesicht einen sehr ruhigen und ernsten Ausdruck.

Das Kind hingegen ist lebhafter dargestellt. Es hat die Beine angewinkelt und hebt die Arme in einer Vorwärts- bzw. Rückwärtsbewegung. Der von einem Kreuznimbus hinterfangene Kopf ist leicht auf die Brust gepresst. Gekleidet ist das Kind in ein locker um den Körper geschlungenes Tuch, das weite Teile der Beine sowie des Arm- und Brustbereichs freilässt. Mit der linken Hand greift es auf Höhe des Oberschenkels in den Stoff und rafft ihn etwas zurück. Die rechte Hand ist zu einer Faust geballt und vor die Brust erhoben. Der Blick des Kindes folgt der Sitzausrichtung und weist seitlich aus dem Bildfeld heraus. Der Kopf hat dieselben klaren Gesichtszüge wie jener der Mutter, das Haar ist leicht gewellt, aber in geordneten Strähnen eng um den Kopf gelegt. Die mandelförmigen Augen sind von zaghaft angedeuteten Augenbrauen überfangen. Das Kind hat eine kleine, breite Stupsnase und einen schmalen, leicht spitz zulaufenden Mund.

Die umgebenden acht geflügelten Puttenköpfe tragen entscheidend zu dem Eindruck einer himmlischen Atmosphäre bei. Sie sind variantenreich ausgeführt und weisen unterschiedliche stilistische Merkmale auf. So sind einige der Köpfe sehr grob behauen, die Gesichter wirken aufgequollen, Augen und Lippenkonturen sind tief eingeschnitten. Der teilweise offenstehende Mund trägt zu einer starken Verschattung innerhalb der jeweiligen Gesichter bei. Andere Köpfe sind feiner ausgeführt und weisen eine größere Liebe zum Detail und eine weichere Modellierung auf.<sup>21</sup>

## **Komposition und Reliefgestaltung**

In kompositorischer Hinsicht ist das Relief klar und einfach strukturiert. Der Sitz der Madonna teilt das eigentliche Bildfeld in ungefähr gleichgroße Hälften; die untere ist vollständig mit dem Gewandstoff der Madonna gefüllt, wohingegen der Oberkörper der Muttergottes sich deutlich von einem völlig ungestalteten Grund abhebt. Ihr Heiligenschein passt sich genau in die obere Spitze der Mandorla ein, wodurch der Bildraum vollständig genutzt wird. Die grundsätzlich frontale Ausrichtung innerhalb des Relief-feldes wird durch die leichte Linksverschiebung des Körpers Marias und der dadurch vermiedenen klaren Mittelachse im Bildfeld umgangen. Zudem sorgt das auf dem linken Bein der Muttergottes sitzende und lebhaft wiedergegebene Christuskind für eine Auflockerung des ansonsten sehr symmetrischen Aufbaus. Durch seine leicht gedrehte Sitzposition verleiht das Kind der Komposition eine stärkere räumliche Wirkung, welche

---

<sup>21</sup>Siehe zu einer ausführlicheren Besprechung der stilistischen Unterschiede und den möglichen ausführenden Künstlern später in diesem Kapitel.

durch die Darstellung der Madonna alleine nicht ausreichend gewährleistet wäre. Besonders in der Schrägansicht, die man beim Anbringungsort zweifellos miteinkalkulieren musste, fällt eine fehlende Materialtiefe negativ auf, und der Schoß der Madonna wirkt wie abgeschnitten. Aber auch bei frontaler Ansicht macht sich dies noch bemerkbar. Eine perspektivisch überzeugende illusionistische Wirkung gelingt dem Bildhauer bei der flachen Bearbeitung der Beinpartie trotz der deutlich ausgearbeiteten Knie nicht. Die Verkürzung der Oberschenkel reicht nicht aus, um den Körper schlüssig zu definieren. Hilfreich ist hier die sitzende Kinderfigur, die dem Schoß mehr Tiefe verleiht.

Grundsätzlich ist der Ausarbeitungsgrad recht hoch, wodurch dem Relief im stärker akzentuierten Oberkörperbereich der Muttergottes ausreichend Plastizität verliehen wird. Die acht Putten in der Rahmung scheinen hinter dem Rahmen hervorzukommen, wodurch die Mandorla insgesamt leicht hervortritt und von den Engeln getragen zu werden scheint. Auch die anstatt eines Thrones verwendeten Wolken lassen die Intention des Künstlers, Maria im Himmel darzustellen, erkennen. Der Bildhauer hat den erhöhten Anbringungsort berücksichtigt, Madonna und Kind blicken leicht herab und lassen dadurch einen Bezug zum Betrachter erkennen.

Stilistisch hätten manche Stellen feiner ausgeführt werden können, vor allem die Darstellung des Kindes würde durch eine präzisere Umrisszeichnung und ein schärferes, detailreicheres Herausmodellieren der Körperformen an Ausdruckstärke gewinnen. Die Gesichter sind sehr flach und rundlich gearbeitet, die feine Ausführung des Tondos fehlt ihnen. Dennoch erkennt man die charakteristischen Eigenheiten Antonios, den spitzen Mund und die zaghaft ausgearbeiteten Oberlider. Es ist insgesamt eine in seiner Grundanlage und Ausführung gelungene Arbeit, die weniger durch feinste künstlerische Ausgestaltung, als durch die Erzeugung emotionaler Nähe zum Betrachter besticht.

Die Puttenköpfe sind ebenfalls leicht nach unten ausgerichtet, lenken aber durch ihre Kopfhaltung zugleich den Blick auf die Madonna. Ihre unterschiedliche Ausführung führt zu der Annahme, das einige von ihnen von Assistenten gefertigt worden sein könnten. Am deutlichsten unterscheidet sich der die untere Spitze der Mandorla verdeckende Kopf von den anderen. Das Gesicht ist sehr rund und fleischig, die Nase ist breit mit heruntergezogenen Nasenflügeln, der Mund ist geöffnet und tief eingeschnitten. Augen und Augenbrauen sind stärker in den Stein geschnitten als das bei Antonio üblich ist. Die Pupillen sind mit dem Drillbohrer gestaltet. Diese Besonderheiten konnte Doris Carl vor einigen Jahren überzeugend als den Stil Benedettos da Maiano vorstellen, der eine Weile in der Werkstatt Antonios beschäftigt war.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup>CARL 2006, Bd. 1, S. 56f. Carl führte als weiteren Vergleich und Beleg für die Autorschaft Benedettos den Putto aus der Sacrestia delle Messe im Dom von Florenz an, der starke Parallelen zu dem Kopf an der Mandorla zeige. Der hölzerne Putto im Florentiner Dom ist nicht mit Sicherheit Benedetto zuzuschreiben. Die Schränke der Sacrestia delle Messe, an denen sich der Putto befindet, sind zwischen 1463 und 1468 von Giuliano da Maiano ausgeführt worden. Eine Mitarbeit Benedettos gilt aber als wahrscheinlich. Durch stilistische Vergleiche gelangte Carl zu der Ansicht, dass aber nur ein Putto tatsächlich von ihm gearbeitet sein kann. Dafür spreche auch die für eine Holzskulptur ungewöhnliche Verwendung eines Drillbohrers, eines Werkzeugs, dessen Gebrauch sich Benedetto bei seinem Lehrmeister Desiderio abgeschaut habe, ebd., Bd. 1, S. 48f. Carl schlug zudem vor, auch

Den Stil Antonios erkennt man an dem auf Hüfthöhe der Madonna liegenden Kopf, alle anderen scheinen von Assistenten ausgeführt worden zu sein. Der Kopf links oben weist eine feine Bearbeitung auf, doch besitzt das Gesicht keine besonders ausdrucksstarke Mimik. Die runden Augen sind sehr groß und wirken aufgerissen. Der Drillbohrer fand bei Mundwinkeln, Nasenlöchern, Augen und Haaren Anwendung. Der unterste Kopf auf der linken Seite unterscheidet sich stilistisch erneut sehr. Das Gesicht ist fleischiger mit deutlich ausgearbeiteten Pausbacken. Der Mund ist leicht geöffnet und lächelt. Die Augen liegen sehr tief, die Augenbrauen wölben sich vor und verschatten die Augenpartie. Die Haare liegen in dicken Strähnen eng am Kopf an. Insgesamt wirkt das Gesicht sehr viel munterer und natürlicher als das obere. Auch die Figur Antonios wirkt demgegenüber ruhiger und verhaltener.

Die Gesichter der rechten Seite sind dagegen sehr viel lebhafter dargestellt. Stilistisch sind aber auch sie recht heterogen. Der obere und der mittlere Kopf könnten von dem gleichen Bildhauer stammen, der auch den linken oberen Kopf geschaffen hat. Die Physiognomien der rechten Seite sind aber stärker ausgeprägt, die Münder sind geöffnet und durch starke Bohrungen werden tiefe Schattierungen hervorgerufen. Die Augen sind weit aufgerissen. Die sorgfältige und sehr ausgeprägte Modellierung der Oberfläche betont die bewegten Gesichtszüge und lässt die Wangen und die Stirn deutlich hervortreten. Die Haare sind in dicken Strähnen eng um den Kopf gelegt. Zur besseren Unterscheidung der einzelnen Strähnen wurde der Drillbohrer hier häufig verwendet. Der untere Kopf hingegen hat eine ruhigere Ausstrahlung. Er hat einen geschlossenen Mund; Stirn und Wangen sind nicht mehr so voluminös ausgestaltet, sondern sind eben und gleichmäßig modelliert. Die Haare sind lockig und zurückgekämmt. Dieser Kopf scheint von einem anderen Assistenten ausgeführt worden zu sein.

Zum Schluss bleibt noch der Putto am oberen Ende der Mandorla zu besprechen. Der Kopf ist seinem Anbringungsort gemäß gesenkt, die Augen sind halb geschlossen und blicken herab. Die Lider sind lediglich leicht in den Marmor gekratzt, ihnen fehlt es an plastischer Wirkung. Die Nasenflügel sind recht breit, der Mund ist schmal und leicht geöffnet. Die Haare kleben in dicken Strähnen am Kopf, nur seitlich stehen sie etwas stärker ab. Die breit gezogene, rundliche Ausführung unterscheidet sich von allen anderen Darstellungen.

Alle Köpfe und Flügel weisen eine sehr starke Verwendung des Drillbohrers auf. Dieses Werkzeug verwendete Antonio bereits an bestimmten Stellen des Tondos in San Miniato al Monte, vor allem bei den Haaren und den eingedrehten Gewandsäumen, um durch die vertieften Schattierungen eine räumliche Wirkung zu erzielen. An der *Nori-Madonna* tritt die Verwendung aber noch häufiger auf. Sowohl am Kopf der Madonna als auch an dem des Kindes treten zudem seitlich tiefe runde Löcher auf, die zur Anbringung verzierenden Schmuckes dienen konnten. Die Verwendung des Drillbohrers lässt sich an früheren Arbeiten der Werkstatt, insbesondere denen unter der Leitung Bernardos, noch nicht derart ausgeprägt beobachten.

---

in den unteren Mantelpartien der Muttergottes eine für Benedetto da Maiano typische Ausführung zu erkennen, doch diese lässt sich nicht ganz so eindeutig nachweisen, ebd., Bd. 1, S. 57.

Antonio fertigte die Hauptfiguren der Darstellung, Maria und Christus, selbst an, überließ jedoch nahezu die gesamte Rahmenausführung seinen Mitarbeitern. Er gestaltete lediglich den sich mittig links von der Madonna befindenden Putto. Da das Christuskind in dessen Richtung blickt, ist er der bedeutendste und für den Betrachter als erster wahrnehmbare Putto. Antonio scheint die Verteilung der Werkstattanteile dementsprechend sehr bewusst vorgenommen zu haben: Die Ausführung der wichtigsten und auffälligsten Partien lag daher in seiner Hand.

### 1.2.2. Datierung

Einen ersten wichtigen Anhaltspunkt zur näheren zeitlichen Eingrenzung gibt die Inschrift am Sockel, die Francesco Nori als noch Lebenden nennt. Nori starb überraschend während der Pazzi-Verschwörung am 26. April 1478. Das Werk muss also davor fertiggestellt worden sein. Darüber ist man sich in der Forschung einig, jedoch divergieren die Meinungen hinsichtlich der chronologischen Einordnung erheblich. In einer der ersten Besprechungen des Reliefs kritisierte Bode die nüchterne Ausführung sowie die runden und weichen Formen.<sup>23</sup> Die klare Abgrenzung zu dem feiner und präziser modellierten Tondo in San Miniato al Monte ließen in den folgenden Jahren das *Nori-Epitaph* zumeist als ein Spätwerk des älteren Antonio erscheinen, der in den 1470er Jahren nach damaliger Auffassung ein deutliches Abnehmen der künstlerischen Qualität habe erkennen lassen.<sup>24</sup> Ob die Beobachtung dieser Veränderungen und der unterschiedlichen Figurenauffassung tatsächlich zu einem Qualitätsmerkmal führen oder ob es dafür andere Gründe gibt, werden die Untersuchungen der folgenden Kapitel zeigen.

Gottschalk vermutete in dem Relief aufgrund der Oberflächenbehandlung die letzte Arbeit des Künstlers, zu datieren kurz vor dem Tod Francesco Noris 1478.<sup>25</sup> Dieser Auffassung folgte kurz darauf Planiscig.<sup>26</sup> Zunächst übernahm auch Pope-Hennessy die Datierung, änderte diese Meinung allerdings später zugunsten einer früheren Datierung um 1470.<sup>27</sup> Er schloss sich damit der bereits von Kennedy vorgetragenen Meinung an, das Grabmal müsse aufgrund des plötzlichen, unerwarteten Todes Francesco Noris keineswegs erst kurz vor 1478 gefertigt worden sein. Zu dem Auftrag könne es durchaus Jahre zuvor gekommen sein.<sup>28</sup> Kennedy erklärte des Weiteren, dass das Relief aufgrund seiner schlechteren Qualität noch vor dem Tondo in San Miniato entstanden sein müsse, also bereits vor 1461. Ein einfaches Werk wie die *Nori-Madonna* könne nicht nach einem so gelungenen und fortschrittlichen Werk wie dem Tondo skulptiert worden sein. Die Parallelen der *Nori-Madonna* mit der 1469-1473 gearbeiteten inneren Kanzel in Prato,

---

<sup>23</sup>BODE 1892–1905, S. 102.

<sup>24</sup>So schrieb Gottschalk zu seinem Spätwerk: „Beim Erlahmen seiner künstlerischen Kraft ist Antonio der Gefahr nicht entgangen, daß seine Schöpfungen die Feinheit und Naivität verloren und leer und seelenlos wurden.“ GOTTSCHALK 1930, S. 20.

<sup>25</sup>Ebd., S. 85.

<sup>26</sup>PLANISCIG 1942, S. 45 und 60.

<sup>27</sup>POPE-HENNESSY 1949, S. 9, zur früheren Datierung siehe POPE-HENNESSY 1970, S. 146.

<sup>28</sup>HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 79f.

wie sie später Apfelstadt im Hinblick auf eine Datierung der Madonna in die frühen 70er Jahre postulierte, sah Kennedy nicht, da er die Kanzel nicht für ein eigenhändiges Werk Antonios hielt.<sup>29</sup> Den Datierungsvorschlag Kennedys übernahm 1977 Markham Schulz in ihrer Monografie über Bernardo Rossellino.<sup>30</sup>

Apfelstadt, der sich am ausführlichsten mit dem Epitaph beschäftigte, führte zugunsten einer Datierung in die frühen 1470er Jahre - neben dem nicht für 1478 sprechenden plötzlichen Tod Francesco Noris - vor allem dessen biografische Verhältnisse an. Dieser war 1468 aus Frankreich nach Florenz zurückgekehrt und in den folgenden Jahren zum engen Vertrauten Lorenzo de' Medicis geworden. Er gewann jetzt großen politischen Einfluss und erlebte einen finanziellen Höhepunkt, weshalb Apfelstadt vermutete, dass in diese Blütezeit seines Lebens auch die Stiftung für das Grabmal fallen könnte.<sup>31</sup> In kompositorischer Hinsicht sah Apfelstadt starke Parallelen zu dem Tondo in San Miniato al Monte, es sei die gleiche generelle Disposition der Figuren, doch in der stilistischen Ausführung unterschieden sie sich. Die *Nori-Madonna* sei gröber gearbeitet, der Körper und der Gewandstoff wirkten schwerer, die Falten seien nicht mehr so detailliert ausgearbeitet. Auch die für das Spätwerk charakteristische Schleife am Gewand der *Nori-Madonna* führte Apfelstadt als Argument an.<sup>32</sup>

Eine Darstellung der Madonna in der Mandorla erscheint im Werk Antonio Rossellinos noch in dem Relief der Himmelfahrt an der inneren Kanzel im Dom von Prato (Abb. 96). Diese entstand zwischen 1469 und 1473, und Apfelstadt brachte sie sowohl wegen der Form, als auch wegen der stilistischen Ausführung mit der *Nori-Madonna* in Verbindung. In Anbetracht dieser Umstände und auch der Anerkennung der Vorbildlichkeit des Reliefs für den *Fina-Altar* datierte er das Madonnenrelief in die frühen 1470er Jahre.<sup>33</sup> Joachim Poeschke besprach in seiner Abhandlung über die Bildhauerkunst der Renaissance in Italien das Epitaph kurz und datierte es nach einem Vergleich mit der Kanzel in Prato auf die Zeit um 1475. Die Frühdatierung Kennedys lehnte auch er ab.<sup>34</sup>

Berücksichtigt man die von Doris Carl überzeugend vorgetragene Zuschreibung des untersten Puttos an Benedetto da Maiano, könnte die *Nori-Madonna* zwischen 1464 und 1473, den Jahren, in denen Benedetto der Werkstatt Antonios vermutlich als Assistent zur Verfügung stand, entstanden sein.<sup>35</sup> Um diese These zu stützen und zugleich das Entstehungsdatum einzugrenzen, lohnt sich ein kurzer Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Reliefs. Ein Beispiel ist der bereits erwähnte *Fina-Altar* Benedettos da Maiano, der ab 1475 entstand. Doch bereits etwas früher scheint sich Mino da Fiesole mit der

---

<sup>29</sup>Ebd., S. 79f. und APFELSTADT 1987, S. 88f. Der weitere von Kennedy angeführte Grund, dass die *Nori-Madonna* Vorbildlich für die Gestaltung des *Fina-Altars* Benedettos da Maiano von 1475 gewesen sei, ist zwar richtig und verweist auf eine Entstehung einige Jahre vor 1478, eine Datierung vor 1461 rechtfertigt dies aber keineswegs.

<sup>30</sup>MARKHAM SCHULZ 1977, S. 16.

<sup>31</sup>APFELSTADT 1987, S. 97-107.

<sup>32</sup>Ebd., S. 85f.

<sup>33</sup>Ebd., S. 88. Der *Fina-Altar* entstand zwischen 1475-1477, siehe dazu CARL 2006, Bd. 1, S. 179-220, insbesondere S. 199-204. Zur Datierung der Kanzel in Prato siehe APFELSTADT 1987, S. 38-73.

<sup>34</sup>POESCHKE 1990, S. 140 (hier irrtümlich Hartt als Autor des Textes genannt).

<sup>35</sup>Siehe hierzu Kapitel II.3.9.

Komposition auseinandergesetzt zu haben. Sein Tondo mit der Darstellung der Madonna mit Kind im Bargello beweist dies deutlich.<sup>36</sup> Gezeigt wird hier zwar eine stehende Madonna in Halbfigur, doch die frontale Haltung ihres Oberkörpers und die Art und Weise, wie sie ihre Hand vor den rechten Fuß Jesu schiebt und mit ihrer linken locker von hinten um das Kind herumgreift, sind nahezu identisch. Ebenso verhält es sich mit der Darstellung des Christuskindes, das zwar etwas frontaler als bei Antonios Darstellung ausgerichtet ist, aber eine ähnliche Armhaltung und ein fast identisches Sitzmotiv aufweist (hier sitzt es auf einem über den Rahmen gelegten Kissen, anstatt auf dem Schoß Marias). Diese Details verraten, dass allein die Kenntnis des Tondos Antonios in San Miniato al Monte - den Mino ebenfalls kannte und rezipierte und dessen Aufbau er auch bei der Komposition seines Werks im Bargello zumindest berücksichtigte - nicht ausreicht, sondern dass Mino vielmehr die Darstellung der ganzfigurigen Madonna in der Mandorla in einen halbfigurigen Tondo übertrug.<sup>37</sup> Eine umgekehrte Rezeption, also eine Orientierung Antonios am Tondo Minos, kommt nicht in Frage. Zum einen ist es unwahrscheinlich, dass eine halbfigurige Komposition derart zu einer ganzen Figur ergänzt wird, zum anderen stellt insbesondere das Kind, dessen nicht ganz schlüssige Haltung dem anders konzipierten Vorbild geschuldet ist, ein Zitat dar. Während bei Antonio der Fuß des Kindes von der Hand Marias umfasst wird, schiebt sich bei Mino die Hand lediglich vor den Fuß, ohne feines Gespür für das Detail zu verraten. Ohne Zweifel stammt das Motiv und damit auch der frühere Entwurf von Antonio.

Diese Parallelen erkannte bereits 1945 John Goldsmith Phillips, der der Rezeption der *Nori-Madonna* durch Mino da Fiesole einen kurzen Aufsatz widmete.<sup>38</sup> Die Datierung des Tondos ist nicht gesichert, doch lässt er sich stilistisch in die Phase zwischen den beiden Rom-Aufenthalten Minos einordnen (1453-1464 und 1474-1480). In der Zwischenzeit war der Bildhauer hauptsächlich für die Mönche der Badia in Florenz tätig, wo der Tondo ursprünglich über dem Eingangsportal angebracht war.<sup>39</sup> Shelley Zuraw datierte das Werk zuletzt auf ca. 1470, weil es formal dem Grab des Grafen Hugo (ausgeführt zwischen 1469 und 1481) in der Badia näherstehe als dem um 1468/69 vollendeten, sich ebenfalls dort befindenden *Giugni-Grab*.<sup>40</sup> Die äußeren Umstände ließen aber auch eine

<sup>36</sup>Mino da Fiesole, Madonna mit Kind, Marmor, Durchmesser: 90 cm, Bargello, Florenz (Inv.-Nr. 74).

<sup>37</sup>Die Nähe Minos zu der Werkstatt Antonios und eine daher anzunehmende intensivere Auseinandersetzung mit dessen Kompositionen wird des Weiteren durch die gemeinsame Arbeit an der Kanzel im Dom von Prato belegt, siehe zu der Kanzel die Ausführungen bei APFELSTADT 1987, S. 38-73 und ZURAW 1993, S. 267-273 und im Katalogteil Nr. 47, S. 801-812.

<sup>38</sup>GOLDSMITH PHILLIPS 1945. Weitere von Goldsmith Phillips genannte Reliefs zeigen die Auseinandersetzung Minos mit der *Nori-Madonna* und auch dem Tondo des Grabmals des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte. Doch wurden diese zumeist etwas freier nach dem Vorbild gestaltet. Sie sind allesamt später als der Tondo im Bargello entstanden. Auch Apfelstadt erkannte zwar die Bezüge späterer Arbeiten Minos in Rom, wie der Madonna am Grabmal des Kardinals Niccolò Forteguerri in S. Cecilia in Trastevere, jedoch setzte er nicht den früheren Tondo im Bargello in Bezug zur *Nori-Madonna*, APFELSTADT 1987, S. 95f.

<sup>39</sup>Die Nähe zu den Mönchen belegt auch der Umstand, dass die Werkstatt, in der Mino in dieser Zeit arbeitete, ein Besitztum der Badia war und dem Bildhauer von den Mönchen vermietet wurde, vgl. ZURAW 1993, S. 40.

<sup>40</sup>Ebd., Katalog Nr. 29, S. 706-712.



Entstehung des Werks zu Beginn der 70er Jahre zu, spätestens vollendet 1473.

Der Stil der *Nori-Madonna* Antonios spiegelt sich am besten in der Madonna der Sammlung Samuel H. Kress in Washington wider, die als letztes in der Reihe der bekannten halbfigurigen Madonnenreliefs in Marmor steht und wohl um 1469 zu datieren ist (Abb. 74).<sup>41</sup> Eine Datierung des *Nori-Epitaphs* in die Zeit um 1470 oder kurz danach erscheint daher in Anbetracht der referierten Beobachtungen am wahrscheinlichsten.

---

<sup>41</sup>Siehe dazu Kapitel III.3.

## 2. Darstellungen der sitzenden Madonna mit dem Jesuskind in Marmor

Die folgenden fünf Marmorreliefs weisen in ihrer grundsätzlichen Gestaltung einige Gemeinsamkeiten auf, die an dieser Stelle zusammenfassend aufgeführt werden. Alle Reliefs sind in ihrem Bildaufbau gleich, es handelt sich zumeist um hochrechteckige Formate (lediglich die Reliefs in der Sammlung Morgan und in San Clemente a Rignano weisen einen halbrunden oberen Abschluss auf) mit einer als Kniestück wiedergegebenen thronenden Madonna, auf deren Schoß das Christuskind sitzt. Die Figuren sind immer in Dreiviertelansicht dargestellt. Die Hintergründe sind zumeist mit Puttenköpfen gefüllt, nur das Relief in San Clemente a Rignano weist eine illusionistische Nischenarchitektur auf.

Antonio durchbrach mit diesen Werken das für Florenz üblichere Format freigearbeiteter Hochreliefs ohne Grund und fand zu einem neuen Kompositionsschema. Er wählte dazu den Fensterausschnitt, der besonders seit dem Wiener Relief immer stärkere Betonung erfährt. Die im Quattrocento zumeist verwendeten Rahmen in Form einer Ädikula verstärkten diesen Eindruck zusätzlich. Antonio folgte damit der alten Vorstellung von Maria als *fenestra coeli*, „durch das der Gläubige das Paradies zu erlangen hofft.“<sup>1</sup> Klaus Krüger untersuchte anhand von Gemälden des 15. Jahrhunderts die Bedeutung von Maria als *fenestra coeli* und ihre Rolle, die sie als „Medium für die Fleischwerdung des göttlichen Logos, als auch als *Mediatrix* und Interzessorin für den Gläubigen einnimmt. Sie ist das Medium göttlicher Gnade und als solches ein Fenster der Erleuchtung, *fenestra illuminationis totam domum ecclesiae luce divinitatis illustrans*“, wie es Albertus Magnus ausdrückt.“<sup>2</sup> Dieser ursprünglich im Hinblick auf die Malerei formulierte Aspekt spielt im Werk Antonios eine große Rolle, da er sich in seinen Reliefs bewusst auf die Bildanforderungen der Malerei bezog.<sup>3</sup>

Zusammen mit der im Relief noch vorhandenen realen räumlichen Präsenz der Dargestellten - die bei den Hochreliefs der ersten Jahrhunderthälfte noch stärker zum Vorschein kam - wird so ein Dialog mit dem Gläubigen hergestellt, bei dem der Betrachter durch die Rolle Marias einen Ausblick auf die Erlösung und das Paradies erhält. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die Gestaltung des Hintergrundes. Antonio benutzte

---

<sup>1</sup>KRÜGER 2001, S. 49.

<sup>2</sup>Ebd., S. 50.

<sup>3</sup>Siehe dazu auch Kapitel V.2.1.

meist Puttenköpfe, die auf den Himmel verweisen. Ihr unterschiedlicher Gesichtsausdruck bringt oft gleichzeitig die Freude über die Erlösung, die der Betende ersehnte, und die Trauer des Wissens um das Schicksal Christi zum Ausdruck. Das trotz der vordergründig lieblichen Szene bildimmanente Leiden Christi ist als Mahnung an die Gläubigen zum Gebet zu verstehen.

In der Wiedergabe von Madonna und Jesuskind bezieht sich Antonio ikonografisch auf die für Florenz gängigen Themen, wie sie von Kecks beschrieben wurden.<sup>4</sup> Statt eine liebkosende Maria und innige mütterliche Beziehung zu dem Kind darzustellen, legte Antonio aber den Akzent auf eine distanziertere, ruhigere Darstellungsweise. Dennoch spiegelt die Interaktion zwischen Mutter und Kind auch bei Antonio die von Kecks als Leitmotiv herausgestellte seelische Beziehung wider. „Wesentlicher ist aber wohl die Tatsache, daß die physischen Bewegungsaktionen und -reaktionen von Mutter und Kind nun im gesteigerten Maße von einer tiefen Einsicht in das psychologische Verhalten einer Mutter und ihres Kindes zeugen.“<sup>5</sup> Der zumeist traurige, ernste Gesichtsausdruck Marias und Jesu bei Antonio verweist auf die Vorahnung der Passion.

„Auch im Hausandachtsbild des Florentiner Quattrocento stellt demgemäß nicht das scheinbar dominierende liebevoll-innige Beieinander von Madonna und Kind die wesentliche Bildaussage dar, sondern dahinter verbirgt sich, durch den beinahe schmerzhaften Ausdruck der Madonna deutlich gemacht, der Hinweis auf die Passion, den Opfertod Christi, und - wichtiger noch für den Gläubigen - die Verheißung der Erlösung durch seine Auferstehung.“<sup>6</sup>

Nach dieser kurzen Einführung in die allgemeinen, auf alle diese Reliefs gleichermaßen zutreffenden motivischen und ikonografischen Gemeinsamkeiten folgen in den nächsten Kapiteln ausführliche Einzelbesprechungen. Nach einer Beschreibung mit Kompositionsanalyse erfolgt eine vergleichende Einordnung in das Œuvre Antonios und den Florentiner Kontext, aufgrund dessen eine Datierung vorgeschlagen wird. Bei einigen Reliefs scheinen an den Hintergründen Assistenten mitgewirkt zu haben. Eine derartige Arbeitsteilung war in Florenz nicht unüblich. Es ist aber in jedem Fall davon auszugehen, dass die Komposition von Antonio stammt und die Formgebung der Engel von ihm vorgegeben wurde. Die Händescheidung innerhalb der Werkstatt gestaltet sich sehr schwierig, ein Versuch, bekannte Mitarbeiter und ihre möglichen Werke vorzustellen, erfolgte bereits in Kapitel II.3.3. Daher werden aus Gründen der Übersichtlichkeit in den folgenden Kapiteln ggf. Einzelanalysen und Zuschreibungen der Hintergründe zurückgestellt; diese Fragen werden im jeweiligen Kapitel über die Werkstattmitarbeiter diskutiert. Für die technischen Details, wie Erhaltungszustand und Provenienz, sei auf die entsprechenden

---

<sup>4</sup>KECKS 1988, S. 51-83.

<sup>5</sup>Ebd., S. 53f.

<sup>6</sup>Ebd., S. 59. Auf eventuell zusätzlich zu dieser allgemeinen Ikonografie wiedergegebene Details in den Darstellungen findet sich in dem entsprechenden Kapitel zu dem Relief eine gesonderte Besprechung. Sexuelle Konnotationen, wie sie Leo Steinberg in seinen Untersuchungen zur Darstellung des Christuskindes in dessen häufig entblößtem Geschlecht zu finden glaubte (STEINBERG 1996), scheinen in Antonios Reliefs keine Rolle zu spielen, das Jesuskind ist zumeist bekleidet und auch die Gestik Marias bietet hierfür keinen Interpretationsspielraum.

Einträge im Werkkatalog verwiesen.

## 2.1. Madonna mit Kind und drei Putten, New York, The Morgan Library & Museum

Das Relief ist aus weißem Marmor gefertigt und misst 80 x 56,2 cm. Die oberen Ecken sind abgerundet (Abb. 61).<sup>7</sup> Ausgestellt wird es heute in einem aus jüngerer Zeit stammenden Holztabernakel. Das Relief ist insgesamt recht flach. Am tiefsten aus dem Stein herausgeschnitten sind die Köpfe der Madonna und des Kindes. Im unteren Bildfeld wurde der Stein deutlich flacher bearbeitet; eine plastische Wirkung wird vor allem durch leicht hinterschnittene Konturlinien erzeugt und nicht durch tatsächliche Höhenunterschiede im Marmor.

### 2.1.1. Werkanalyse

#### Beschreibung

Die Muttergottes sitzt schräg nach links gewandt auf einem durch zwei Voluten gekennzeichneten Thron. Mit ihren Armen umfängt sie das auf ihrem Schoß sitzende, ihr seitlich zugewandte Christuskind. Im Hintergrund sind drei von Flügeln gerahmte Puttenköpfe zu sehen, die zwischen ihnen vorhandene Fläche ist mit Wolken gefüllt.

Die Madonna trägt ein weites, locker fallendes Untergewand. Über ihrer Brust kreuzt sich der weite Mantelstoff, der über ihren Schultern seitlich herabfällt und über ihren Schoß geführt wird. Fast der gesamte Bereich hüftabwärts wird von Gewand verhüllt, die Beine treten kaum darunter hervor. Über den Hinterkopf ist ein Schleier gelegt. Ihr linker Arm erscheint angewinkelt und wird parallel zu der angedeuteten Armlehne geführt. Sie fasst mit ihrem rechten Arm, wobei sie den Mantelstoff mitführt, von hinten um das Kind herum und stützt so dessen Oberkörper auf Brusthöhe ab.

Die Muttergottes neigt den von einem großen, schlicht gestalteten Heiligenschein gerahmten Kopf leicht zum Kind herab. Das zurückgebundene lockige Haar sorgt für eine weiche Umrahmung ihres Gesichtes, über die Stirn verläuft ein Schmuckband. Von besonders feiner Ausführung ist das Gesicht. Es hat sehr präzise, ebenmäßige Züge, die einen ernsten Ausdruck vermitteln. Die mandelförmigen Augen mit leichter Angabe des Oberlides sind geöffnet wiedergegeben, ohne bildhauerische Angabe der Pupillen. Überfangen werden die Augen von schmalen, rund geschwungenen und hochliegenden Augenbrauen, die dem Gesicht einen offenen und aufmerksamen Charakter verleihen. Der Schwung der Brauen geht in eine lange, sehr schmale Nase über. Der Mund ist ebenfalls recht klein und schmal, mit spitz zulaufender Oberlippe. Die äußeren Konturen sind weich modelliert.

---

<sup>7</sup>The Morgan Library & Museum, New York, Inv.-Nr. AZ069, Werkkatalog VI.A.3.

Die Sitzposition des Kindes auf dem Schoß in den aufgebauchten weiten Stoffmassen des Mantels ist etwas unklar. Es ist seitlich der Madonna zugewandt und leicht nach rechts gedreht. Stabilität wird ihm durch die Streckung seines linken und das Anwinkeln seines rechten Beines verliehen. Der linke Fuß schiebt sich unter den Arm der Muttergottes, der rechte hingegen liegt diesem auf. Die Armhaltung folgt diesem asymmetrischen Schema, der linke erscheint rechtwinklig angezogen, der rechte wird noch stärker erhoben und macht der unter der Achsel zupackenden Hand der Muttergottes Platz. Jesus greift in einen über die Brust geführten Stoffzipfel, wobei es unklar bleibt, ob dieser Stoff zu dem Mantel der Madonna gehört oder zu dem weiten Stoff, in den das Kind gehüllt ist. Das gewickelte Gewand des Kindes bedeckt von den Schultern bis zu den Knien fast den gesamten Körper.

Der Kopf folgt in seiner Haltung der leicht schrägen Körperhaltung; das Kind blickt an der Mutter vorbei aus dem Bildfeld heraus. Im Gegensatz zur Madonna ist das Christuskind nicht nimbiert. Es hat gelockte Haare, die eng am Kopf liegen und auf der Stirn zusammenlaufen. Das Gesicht zeichnet sich durch eine feine, zarte Physiognomie aus, die Ruhe und Ernsthaftigkeit vermittelt. Es hat mandelförmige Augen, fein geschwungene Augenbrauen und eine kleine, spitz zulaufende Nase. Der Mund ist schmal und wirkt leicht zugekniffen. Beide Köpfe weisen eine sehr ähnliche Ausarbeitung der Gesichtszüge auf, jedoch wird das Kindergesicht im Gegensatz zu dem der erwachsenen Frau dem kindlichen Alter entsprechend fleischiger und pausbäckig gestaltet. Auf die Wiedergabe eines Kleinkindes zielen auch das leichte Doppelkinn und die rundlichen Hände und Füße ab. Beiden Gesichtern eigen ist ein ruhiger, leicht melancholischer Ausdruck.

Die Engelsköpfe im Hintergrund sind zumeist etwas flacher ausgearbeitet als die Hauptfigurengruppe. Die Haare sind bei allen wild gelockt und stehen vom Kopf ab, so dass ein belebender Kontrast zu der ruhigen Sitzgruppe entsteht. In ihrer Gemütsauffassung aber unterscheiden sich die Putti deutlich voneinander. Im Gegensatz zu den rechten ist das linke Gesicht über dem Jesuskind mit offenem Mund und aufgerissenen Augen dargestellt. Während die rechten Putti einen ernsten Ausdruck zeigen und vermutlich auf das Schicksal der Kreuzigung Christi verweisen, scheint der linke Putto bereits eine gewisse Freude über die Aufnahme Jesu in den Himmel widerzuspiegeln.

### **Komposition und Reliefgestaltung**

Das durch die Sitzgruppe fast vollständig ausgefüllte Bildfeld zeigt einen klaren, leicht pyramidal angelegten Aufbau. Die Basis bildet die über die gesamte Reliefbreite angelegte Sitzfläche des Throns der Muttergottes. Jedoch bestehen deutlich sichtbare Unklarheiten in den Sitzpositionen sowohl der Madonna wie auch des Christuskindes. Der Stuhl ist lediglich durch zwei Voluten gekennzeichnet, die in nicht ganz nachvollziehbarer Weise am vorderen Bildrand angebracht wurden. In der unteren rechten Ecke befindet sich eine große, mit einer Rosette verzierte Volute, die aufgrund ihrer Position und des über sie herabfallenden Gewandes der Madonna wohl die Rückenlehne markiert. Etwa in der Bildmitte ganz unten sieht man eine weitere, viel kleinere Volute, die aufgrund ihrer

Position nur das vordere Ende einer Lehne sein kann und damit zart die Sitzfläche des Throns andeutet. Wird rechts zumindest ein deutlicher Abschluss des Sitzes markiert, erfolgt links hingegen keine klare Angabe der Knie; sie sind durch den weiten, über den gesamten Schoß der Madonna geführten Mantelstoff verdeckt. Diese, die gesamte linke untere Ecke ausfüllende Stoffbahn, bildet eine große Schlaufe, in die das Kind gebettet ist. Im rechten Bildbereich fällt der Mantel in einer ausladenden Bewegung über die Lehne herab und zieht dadurch die Figur in die Breite. Jedoch wird durch die Freilegung der Volute für einen festen Halt gesorgt.

Der dominierende Höhepunkt der Komposition ist der zentral platzierte und auch am stärksten aus dem Marmor herausgearbeitete Kopf der Muttergottes. Besonders betont wird dieser zusätzlich durch den großen Nimbus, der fast bis an die obere Reliefgrenze heranreicht. Der links und rechts der Sitzgruppe sichtbare Hintergrund wird völlig durch die Engel und ihre Flügel ausgefüllt. Einzig direkt um den Kopf der Madonna herum erscheint eine ungestaltete Fläche. Durch diese fast vollständige Bearbeitung der Steinfläche entsteht ein sehr geschlossener Bildeindruck. Verstärkt wird dieser noch durch die spiegelbildlich aufeinander bezogene Figurengruppe, die insbesondere durch den alles umfließenden Mantelstoff der Madonna als Einheit erscheint. Ihr sichtbarer linker Arm wirkt wie eine Barriere, die den Betrachter auf Distanz hält. Einzig der nach außen gerichtete Blick schafft eine Verbindung zum Betrachter, auch wenn dieser nicht direkt angeguckt wird, sondern die Blickrichtung ins Leere zu führen scheint.

Ein erstes wichtiges Kriterium für die Gestaltung der Madonnenreliefs ist, ob dem Künstler eine überzeugende Gestaltung der Körperlichkeit und ein Bezug der Figuren zueinander gelingt, wodurch das Motiv für den Betrachter real erfahrbar wird. Durch die gewählte flache Bearbeitung des Steins, vor allem im unteren Bereich, gewinnt die optische Staffelung der einzelnen Bildmotive und deren Bezug zueinander an Relevanz, um dem Betrachter eine Vorstellung von Tiefe und Dreidimensionalität zu vermitteln. Als vordere optische Ebene fungiert hier die rechts unten sichtbare Stuhllehne mit dem darüber liegenden linken Arm der Madonna. Beide grenzen den Bildraum dem Betrachter gegenüber ab. Dagegen werden die Madonna und das auf ihrem Schoß inmitten von Stoff sitzende Kind nicht ausreichend voneinander unterschieden. Die Formen fließen ineinander und erzeugen nur eine geringe Plastizität. Dies betrifft vor allem den linken Teil des Reliefs, wo die Fülle an aufgestautem Stoff die schwache Modellierung der Knie ungünstig verschleiert und deren Akzentuierung verhindert. Ihre Position wird vor allem durch die linke Hand der Madonna angedeutet, die flach auf ihrem Oberschenkel aufliegt. Mittel- und Ringfinger schieben sich dabei leicht unter den Stoff, so dass eine körperliche Wirkung erreicht wird. Eine deutlichere Hervorhebung der Sitzposition der Madonna hätte zu einer genaueren Angabe des Schoßes geführt und sich so positiv auf die Gestaltung der Sitzposition des Kindes ausgewirkt. Dieses erscheint viel zu erhöht, um auf den Beinen der Madonna sitzen zu können. Es müsste ein dickes Kissen untergelegt sein, ein solches ist aber nicht zu sehen. So ist der Knabe eingebettet in die breit angelegte Mantelschlaufe, die die gesamte Schoß- und Sitzfläche verdeckt und durch ihren flachen Charakter eher zweidimensional wirkt.

In der rechten Bildhälfte gelingt die optische Gliederung etwas besser. Hier bricht sich der Mantelstoff an der schön herausgearbeiteten großen Volute und fällt seitlich an ihr herab, um dann in einer Art Schüsselfalte über die Beine der Madonna geführt zu werden. Im Gegensatz zur linken Hälfte wird hier auch schon der Blick auf den Hintergrund freigegeben, so dass automatisch mehr Räumlichkeit entsteht.

Grundsätzlich erscheinen die Umrisse der Madonna auf der rechten Seite besser herausgearbeitet, so dass es zu einer klareren Unterscheidung zwischen figuralem Hauptmotiv und Hintergrund kommt. Auf der linken Seite wirken die Übergänge etwas weicher und weniger stark voneinander abgesetzt. Durch die sehr nahe an das Hauptmotiv herangeführten geflügelten Puttenköpfe ist die Bildwirkung hier sehr flächig, die räumliche Disposition bleibt undeutlich. Die rechte Schulter der Madonna verliert sich und wird zudem noch größtenteils von dem Kinderkopf verdeckt. Dieser Umstand sorgt zusammen mit der fehlenden Ausarbeitung des hinteren Beines für ein in der Tiefe nicht genügend ausgestaltetes und abgegrenztes Bildmotiv, wodurch die Figuren an Körperlichkeit verlieren. Zusätzlich sind die im Hintergrund gezeigten Köpfe nicht flach genug gearbeitet, um sich vom Hauptmotiv ausreichend abzusetzen, ihr Reliefgrad ähnelt dem der Körper und der Gewänder (vor allem am Schleier der Madonna zu beobachten). Zu einer klareren Abstufung der unterschiedlichen optischen Ebenen hätte sicherlich auch die Angabe eines Heiligenscheins beim Kind beigetragen. Bei der Madonna wird durch diesen genügend Freiraum um ihren Kopf herum geschaffen.

Es gelingt dem Bildhauer weder durch Unterscheidung des verwendeten Materialvolumens noch durch optische illusionistische Effekte einen überzeugenden plastischen Eindruck zu erzielen. Doch verweisen einzelne Details bereits auf das räumliche Gestaltungsvermögen des Künstlers. Gelungen ist die Darstellung rund um den linken Arm der Madonna. Dieser beschreibt die vordere Ebene des Reliefs. Zum einen wird unter ihm hindurch, in einer ausladenden Bewegung, der Mantel über den Schoß geführt, zum anderen dient er als Stütze für die Kinderbeine. Das eine Bein erscheint hinter dem Arm, der Fuß guckt unter ihm hervor, der andere Fuß hingegen stützt sich auf das Handgelenk, so dass die Körperlichkeit der Figuren nachvollziehbar wird. Jedoch sind die einzelnen Elemente noch recht flächig gearbeitet, es bedürfte schon einer tatsächlichen Hintereinanderstaffelung und Überschneidung, um Tiefe zu suggerieren. Probleme treten weiterhin am Oberkörper des Kindes auf. Die rechte Hand der Madonna, die unter die Achsel des Kindes greift, ist nur wenig herausmodelliert und kaum hinterschnitten, so dass sich keine räumliche Wirkung einstellt. Der Bildhauer arbeitet mit derselben Relieftiefe wie beim Körper des Kindes, und es gelingt ihm nicht, auf diese Weise Plastizität zu erzeugen. Auffällig ist dies auch bei der linken Hand der Madonna, die sehr flach auf dem Oberschenkel aufliegt und die erst durch das Schieben einzelner Finger unter den Stoff an Volumen gewinnt.

Probleme bei der Verkürzung treten bei der rechten Schulter Marias auf, die sich praktisch vollständig im Hintergrund verliert, anstatt herausgewölbt zu werden. Überhaupt sind die Gliedmaßen der beiden Figuren immer noch am deutlichsten und sichersten ausgearbeitet. Die Gewänder sind grundsätzlich zu flächig gearbeitet und zu wenig ak-

zentuiert, der Körper tritt kaum unter ihnen hervor. Ein körperlicher Eindruck entsteht nur dort, wo der Bildhauer im höheren Reliefgrad arbeitete und sich der dabei entstehenden natürlichen Licht- und Schattenwirkung bediente. Insbesondere kommt dieses Hervorrufen eines modellierenden Lichtspiels bei den Köpfen zum Tragen, deren stärkere Konturen und deren höherer Reliefgrad bei schrägem Lichteinfall Schatten und somit Plastizität erzeugen. Von der Seite betrachtet zeigt sich noch einmal ganz deutlich, wie flach das Relief im unteren Bereich gearbeitet ist und dass im oberen Feld weit mehr Stein abgetragen wurde, um ein plastisches Erscheinungsbild für die Köpfe zu erlangen. Der sich geringfügig nach außen wölbende untere Relieftteil sowie die stärker herausgearbeiteten Köpfe und deren nach unten gerichteter Blick lassen zudem einen erhöhten Anbringungsort des Reliefs vermuten. Das Werk wurde offensichtlich auf leichte Untersicht gearbeitet.

Antonio hat eine in sich sehr geschlossene Figurengruppe geschaffen, die ruhig und aufeinander bezogen ist. Der abschirmende linke Arm der Madonna, das behutsame Umarmen des Kindes sowie dessen zurückhaltende Bewegungen schaffen eine kompositorische Einheit, es gibt keine in den Außenraum verweisenden Momente oder eine tatsächliche aktive Ansprache des Betrachters. Dies unterstützen auch die Engelsköpfe, die konsequent auf die Madonna mit ihrem Kind ausgerichtet sind.

Grundsätzlich zeigt dieses Relief bereits eine ambitionierte und auch gelungene Komposition einer zum damaligen Zeitpunkt noch nicht weit verbreiteten reliefplastischen Darstellung der thronenden Madonna mit Kind. Doch kommt es aufgrund der fehlenden Relieftiefe noch zu Problemen bei der optischen Differenzierung einzelner Partien. Eine Gestaltung im Flachrelief oder gar im *rilievo schiacciato* gelingt dem Bildhauer nicht. Am ausdrucksstärksten sind dann auch die Partien im höheren Relief, wie die Köpfe und insbesondere die Gesichter der Madonna und ihres Kindes. Hier werden die einzelnen Partien, wie Augen und Nase, sehr fein und präzise geschnitten. Unter der leichten Angabe der hohen Augenbrauen werden bei dem Christuskind ganz zaghaft die oberen Augenlider angedeutet, das Auge selbst wiederum wird dann deutlicher herausgearbeitet. Im inneren Bereich wurde der Drillbohrer angesetzt, um für eine Vertiefung zu sorgen. Ähnlich zaghaft wurde der schmale Mund angelegt, dessen Form hauptsächlich durch eine vertiefte schmale Linie und markante Spitze in der Oberlippe gestaltet wird. Ganz ähnlich ist das Gesicht der Madonna ausgearbeitet. Auch hier dominiert dieser sehr feine präzise Schnitt, so dass dem Gesicht durch die zarten Konturen und die lange gerade Nase ein sehr ausgewogener, ruhiger Ausdruck verliehen wird.

## 2.1.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung

### Forschungsgeschichte

Erste Bemerkungen und Betrachtungen zu der Komposition stammen von Wilhelm Bode, der das New Yorker Relief nicht kannte und in einem marmornen Londoner Relief



derselben Komposition das Original vermutete (Abb. 63).<sup>8</sup>

1912 wurde das Werk, welches sich zu diesem Zeitpunkt noch in der Privatsammlung David Cockerells befand, im *Burlington Fine Arts Club* in London als Arbeit Antonio Rossellinos erstmals öffentlich ausgestellt.<sup>9</sup> Ausführlichere Forschungen zu dem Werk setzten mit Heinz Gottschalk und Leo Planiscig ein. Beide schrieben in ihren jeweiligen Monografien den Entwurf der Komposition Antonio zu. Gottschalk vermochte sich im Vergleich mit der Londoner Nachbildung im hochrechteckigen Format aber nicht entscheiden, welches das Original sei. Es könne sich auch um zwei parallel entstandene Reliefs von der Hand Antonios handeln.<sup>10</sup> Planiscig hingegen erkannte in dem New Yorker Relief eindeutig die Hand Antonios, die Arbeit in London sei dagegen nur eine Wiederholung eines unbekannten Künstlers. Neben einer schlechteren Detailausführung sei auch das rechteckige Format der Londoner Madonna ein Beleg, da die Figurenkomposition sich weitaus besser in das halbrund geschlossene Bildfeld einfüge.<sup>11</sup> In Frage gestellt wurde die Autorschaft Antonios für das Relief im Folgenden nie. In seiner umfassenden Abhandlung über die florentinische Skulptur des Quattrocento übernahm auch Giuseppe Galassi diese Zuschreibung und stellte das Werk als ein frühes Stück des Meisters vor.<sup>12</sup>

1964 beschäftigte sich John Pope-Hennessy im Rahmen eines Sammlungskatalogs für das Victoria & Albert Museum in London ausführlicher mit der Komposition. Er stimmte einer Eigenhändigkeit Antonios ebenfalls nur für das New Yorker, nicht aber für das Londoner Relief zu.<sup>13</sup> In den folgenden Jahren beschäftigte sich dieser große Kenner der Renaissance-Skulptur noch einmal ausführlich mit den Madonnendarstellungen Antonio Rossellinos. In einem Aufsatz über das zweite sich in New York befindende Madonnenrelief in Marmor, die sog. *Altman-Madonna*, untersuchte er die chronologische Entwicklung der Reliefs und kam zu dem Schluss, dass die Madonna der Sammlung Morgan ihren Platz ganz am Anfang dieser Entwicklung habe. Die ihr nahestehende *Altman-Madonna* (Abb. 72) sei kurze Zeit später entstanden. Beide Arbeiten seien in jedem Fall vor dem Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte gefertigt worden.<sup>14</sup>

In den folgenden Jahren gab es keine genaueren Untersuchungen zur chronologischen Entstehung dieser Madonnenreliefs mehr. In der Dissertation Apfelstadts werden die von ihm anerkannten Kompositionen lediglich kurz aufgezählt, aber keiner genaueren Analyse unterzogen, da sie allesamt dem dort nicht näher behandelten Frühwerk des Bildhauers zugesprochen werden.<sup>15</sup> Der Katalog zur Sammlung Morgans von 1993 referiert im Wesentlichen die bereits vorgestellten Positionen. Nur die New Yorker, nicht aber die Londoner Arbeit sei eigenhändig und eine zeitliche Nähe zur *Altman-Madonna*

---

<sup>8</sup>BODE 1892–1905, S. 103. Diese Zuschreibung fand wenig Befürworter und wird allgemein nicht mehr anerkannt, vgl. dazu den Katalogteil VI.A.3.1 London, Victoria & Albert Museum.

<sup>9</sup>LONDON 1913, S. 33f., Nr. 7 und Taf. VI.

<sup>10</sup>GOTTSCHALK 1930, S. 42f.

<sup>11</sup>PLANISCIG 1942, S. 28 und 53f.

<sup>12</sup>GALASSI 1949, S. 174.

<sup>13</sup>LONDON 1964, Bd. 1, S. 130f., Nr. 108.

<sup>14</sup>POPE-HENNESSY 1970.

<sup>15</sup>APFELSTADT 1987, S. 28.

sei anzunehmen. Die Entstehung falle wohl in die Jahre des Auftrags für San Miniato al Monte (1461-1466).<sup>16</sup>

### Einordnung und Datierung

Die vorgestellten Forschungspositionen zeugen zunächst einmal von der Einigkeit in der Zuschreibung des Werks an Antonio Rossellino. Hinsichtlich der Datierung gibt es kleinere Differenzen, wenn auch grundsätzlich Konsens über die Priorität gegenüber dem Tondo in San Miniato al Monte besteht. Mit diesem Grabmal aus den frühen 1460er Jahren des Quattrocento ist zugleich auch der früheste Bezugspunkt innerhalb der gesicherten Werke Antonios benannt. Die *Chellini-Büste*, das einzige nachweislich von Antonio stammende Werk vor dem Grabmal in San Miniato al Monte, stellt aufgrund ihres Themas und ihrer rundplastischen Ausführung kein geeignetes Vergleichsobjekt für das Madonnenrelief dar.

Die dem Tondo (Abb. 49) sehr ähnliche Sitzhaltung des Kindes und die Art und Weise, wie es durch die Muttergottes festgehalten wird, sprechen bei dem Madonnenrelief in New York für die Autorschaft Antonio Rossellinos. Auch wenn die Körper und Gesichter im Tondo fast rundplastisch ausgearbeitet sind, zeigen sich in ihnen dieselben Charakteristika bei der Modellierung, die bereits bei dem New Yorker Relief auftreten. Bei der Madonna sind es beispielsweise der Haaransatz, die mandelförmigen Augen, die schmale Nase und der kleine Mund mit spitz zulaufender Oberlippe. Gottschalk sah des Weiteren in der Verkürzung der Oberschenkel des Kindes und den Puttenköpfen eine Verwandtschaft zu dem Tondo in San Miniato al Monte. Die gesamte stilistische Entwicklung Antonios zu Grunde legend, vermutete er deshalb eine Entstehung der New Yorker Arbeit nach den Marmorreliefs im Bode-Museum in Berlin (Abb. 73) und im Metropolitan Museum of Art in New York (Abb. 72)<sup>17</sup> und vor dem Auftrag für das Grabmal in San Miniato al Monte.<sup>18</sup> Dieser zeitlichen Einordnung folgte Planiscig, der ebenfalls aus stilistischen Gründen beide New Yorker Madonnen und das Berliner Relief zusammen gruppierte.<sup>19</sup>

Argumente, die für ein frühes Werk innerhalb der künstlerischen Entwicklung sprechen, finden sich schnell in der noch unzulänglichen räumlichen Auffassung des Reliefs. Diese Schwachstellen treten besonders an den flacheren Partien auf, so zum Beispiel an der von Gewand überhäuften Schoßpartie. Blickt man auf die gesicherten Werke des Bildhauers, scheint er in seinen erfolgreichsten Werken (Grabmal in San Miniato al Monte) sich zugunsten eines höheren Reliefgrades vom Flachrelief abgewandt zu haben. Bei der Arbeit im Hochrelief gelangen ihm hinsichtlich der optischen Wirkung überzeugendere Kompositionen. Ein Vergleich mit den hier im Folgenden vorgestellten weiteren Madonnenreliefs lässt ebenfalls eine derartige Entwicklungslinie erkennen. Je stärker sich Antonio vom Flachrelief löste, desto sicherer wurde seine kompositorische

---

<sup>16</sup>NEW YORK 1993, S. 42f.

<sup>17</sup>Siehe zu den Reliefs die Kapitel III.2.4 und III.2.5.

<sup>18</sup>Siehe dazu Kapitel III.4; GOTTSCHALK 1930, S. 42f.

<sup>19</sup>PLANISCIG 1942, S. 53f.

Gestaltung und desto harmonischer wirken seine Figurenkonstellationen. Diese direkten Vergleiche tragen zur Klärung der Zuschreibung, der relativen Chronologie innerhalb der Madonnenreliefs und einer möglichen Datierung bei.

Die Gründe für den flachen Ausarbeitungsgrad sind verschiedener Natur. Zunächst sollen hier die formalen Vorbilder betrachtet werden, auf die sich Antonio in seinen Werken beziehen konnte. Denn sowohl die Inspiration für die Fertigung der Madonnendarstellungen, als auch die flache Ausführungsweise hat er sich nicht nur bei seinem älteren Bruder und Lehrmeister Bernardo aneignen können. Die wenigen Reliefs aus dessen Werkstatt sind zumeist in einem höheren Reliefgrad gearbeitet, zudem handelt es sich oft um Porträtmedaillons oder einzelne Figuren, nicht um Figurengruppen. Derartige Kompositionen muss sich Antonio bei den schon damals weit verbreiteten Madonnenbildern anderer Florentiner Werkstätten abgeschaut haben.<sup>20</sup>

Ein erster Blick führt zu Desiderio da Settignano, dessen Karriere zeitgleich mit der Antonios begann und der sich ebenfalls früh mit dem Thema „Madonnenrelief“ befasste.<sup>21</sup> Dies belegen auch die *Serragli-Dokumente* von 1455, die für den Monat April Zahlungen an Desiderio für „una Nostra Donna“ angeben.<sup>22</sup> Es ist davon auszugehen, dass Antonio Kenntnis der Werke des etwa gleichaltrigen Bildhauers hatte.<sup>23</sup> Das Problem hinsichtlich einer möglichen Vorbildlichkeit der Madonnenreliefs Desiderios besteht darin, dass keines von ihnen – so wie fast überhaupt kein Werk des Meisters – datiert ist.<sup>24</sup> Doch lässt sein früher Tod 1464 keine großen zeitlichen Differenzen zu den Arbeiten Antonios zu.<sup>25</sup> Vergleicht man die drei allgemein anerkannten Madonnenreliefs Desiderios mit Antonios, zeigt sich, dass beide Künstler etwa zur selben Zeit damit begonnen haben müssen, sich mit dem Thema auseinanderzusetzen, und dass sie zu ähnlichen neuartigen bildhauerischen Lösungen gelangten bzw. sich gegenseitig inspirierten.

---

<sup>20</sup>Francesco Cagliotis Zuschreibung eines Madonnenreliefs aus der Sammlung Gould an die Werkstatt Bernardo Rossellinos wird hier abgelehnt, die stilistische Ausführung und die Figurenauffassung passen nicht in das Œuvre, CAGLIOTI 2010B.

<sup>21</sup>Nicht ohne Grund werden beide Bildhauer bei Kecks' chronologischer Betrachtung der Entwicklung der Florentiner Madonnenreliefs in einem Kapitel zusammen behandelt, formal zwischen den Anfängen Donatellos und Ghibertis sowie den das letzte Drittel des Quattrocento dominierenden hochplastischen Werken Verrocchios und Benedettos da Maiano einzuordnen, KECKS 1988, S. 99–104.

<sup>22</sup>Die erste Zahlung erfolgte am 16 April, elf Tage später erhielt er weitere Gelder für die Fertigstellung einer Marmormadonna. Ob es sich dabei um ein und dasselbe Objekt handelt bleibt unklar, COONIN 1995, S. 177. In Belegen taucht meistens einfach nur die Bezeichnung „una Nostra Donna“ auf. Dieses kann sich sowohl auf ein gemaltes, ein skulptiertes oder ein durch Abguss gefertigtes Objekt beziehen. Selten ist eine Materialangabe zu finden.

<sup>23</sup>Siehe zur möglichen Mitarbeit Desiderios in der Werkstatt Bernardos und seiner künstlerischen Laufbahn Kapitel II.2.1.3.

<sup>24</sup>Siehe zu dem aktuellsten Überblick über Desiderios Werk und einer dort referierten Forschungsgeschichte PARIS/FLORENZ/WASHINGTON 2007 und CONNORS U. A. 2011.

<sup>25</sup>Dass Desiderio eine sehr früh ausgereifte und anerkannte Künstlerpersönlichkeit darstellt, zeigt nicht zuletzt die Tatsache, dass er in Abwesenheit Bernardo Rossellinos den nächsten größeren Auftrag für ein Grabmal in Florenz (Grabmal des Carlo Marsuppini in Santa Croce, 1459 vollendet) bekam. Antonio hingegen wurde ein ähnlicher Auftrag erst 1461 (Grabmal des Kardinals von Portugal, San Miniato al Monte) zugesprochen, vgl. AVERY 1970, S. 105.

Der hauptsächlich verwendete Typus für die Madonnenreliefs in den 1440er und frühen 1450er Jahren ist das halbfigurige, fast freiplastisch gearbeitete Hochrelief ohne Grund, das vornehmlich in Holztabernakeln oder Wandnischen aufgestellt wurde (Abb. 2).<sup>26</sup> Kennzeichnend für die Gruppen ist zumeist ein sehr inniges Verhältnis von Mutter und Kind zueinander. Das Kind steht auf der Basis und lehnt sich an den Körper der stehenden Mutter an. So kann eine Einheit des Umrisses erzeugt werden, ohne die die Gruppe bei fehlendem Reliefgrund zergliedert wirken würde. Oftmals wurden diese Darstellungen in Holztabernakel integriert oder vor eine architektonisch oder malerisch gestaltete Nische gestellt, die den passenden Rahmen bot.

Eine Darstellung in rechteckigem Bildformat und mit gestaltetem Hintergrund zeigt erstmals Donatello mit der sog. *Madonna Pazzi* (Abb. 3).<sup>27</sup> Jedoch fand seine Bilderfindung in den darauffolgenden Jahrzehnten noch keine Nachfolge. In der Figurenkomposition lehnte Donatello sich eng an das damalig vorherrschende Schema einer stehenden Madonna mit sich eng an sie schmiegendem Kind an. Doch sind die Figuren gänzlich zueinander ausgerichtet und lassen die Bezugnahme zum Betrachter vermissen, die beispielsweise die Werke Ghibertis auszeichnet. Statt der bei ihm natürlich wirkenden, fast rundplastisch ausgearbeiteten und damit vor allem haptische Qualitäten aufweisenden Madonnen, entwarf Donatello ein nur wenige Millimeter hohes, quadratisches Flachrelief. In einem als Fenster ausgebildeten Rahmen steht hinter einer Brüstung seitwärts zum Kind gewandt die Muttergottes. Das auf ihrer Hand sitzende Kind drückt sie fest an sich, es berührt mit seiner Stirn die ihre. Die innovative Lösung der Darstellung in einem Fensterrahmen und die Verwendung des *rilievo schiacciato*, scheint in der ersten Jahrhunderthälfte allerdings noch keinen besonderen Anklang gefunden zu haben.<sup>28</sup> Erst ab den 1440er Jahren begannen sich die Bildhauer wieder vermehrt mit der festen Integration eines materiell zugehörigen Grundes auseinanderzusetzen. Dabei entwickelte sich das fast vollplastische Hochrelief immer mehr zurück. Exemplarisch für die Kompositionen dieser Zeit sind die in Nischen mit muschelförmiger Kalotte eingelassenen Werke, wie das aus dem Umkreis Donatellos stammende Relief im Bargello.<sup>29</sup> Diesem Schema entsprechen auch die vielen Madonnendarstellungen Luca della Robbias.<sup>30</sup> Donatellos *Madonna Pazzi* war auch in Hinblick auf ihr Material (Marmor) herausragend und ihrer Zeit voraus.<sup>31</sup> Wenn also Antonio und auch Desiderio sich in den 1450er Jahren dieses

---

<sup>26</sup>Diese Darstellungsform wurde besonders in der Werkstatt Lorenzo Ghibertis geprägt, siehe zu dieser Entwicklung KECKS 1988, S. 84-89.

<sup>27</sup>Donatello, *Madonna Pazzi*, Marmor, 75 x 70 cm, um 1422, Bode-Museum, Berlin (Inv.-Nr. 51). Bei der *Madonna Pazzi* handelt es sich um das einzige, allgemein als eigenhändiges Werk Donatellos anerkannte Madonnenrelief. Siehe zu einem Forschungsüberblick JOLLY 1998, S. 101; zu dem Relief auch BERLIN 2006A.

<sup>28</sup>Vgl. hierzu KECKS 1988, S. 35-41.

<sup>29</sup>Madonna mit dem in ihren Schleier greifenden Kind, Terrakotta, 95 x 71 cm, um 1440, Bargello, Florenz (Inv.-Nr. 480).

<sup>30</sup>Wie zum Beispiel dessen Madonna im Metropolitan Museum in New York (Abb. 1): Luca della Robbia, Madonna mit dem sich ängstlich anschmiegenden Kind, farbig glasierte Terrakotta, 46,5 x 38 cm, um 1455, The Metropolitan Museum of Art, New York (Inv.-Nr. 67.55.98).

<sup>31</sup>Neben Donatello verwendete später auch sein zeitweiliger Kompagnon Michelozzo Marmor als Material. Dessen Madonnenrelief im Bargello entstand wohl um 1435-1440 (Inv.-Nr. 441), POESCHKE

Materials zur Fertigung ihrer Reliefs bedienten, ist dies keineswegs traditionell, sondern bedeutet vielmehr einen vermutlich bewussten Bruch mit der Tradition.

Die enge Verwandtschaft des Reliefs der Sammlung Morgan zu Werken Desiderios hob bereits Pope-Hennessy 1970 in seinem Aufsatz über die *Altman-Madonna* hervor.<sup>32</sup> Er nahm zwar nicht an, dass Desiderio in der Werkstatt Bernardos beschäftigt war, dennoch seien sehr auffällige Parallelen zwischen Desiderio und Antonio spürbar. Wer nun aber wen beeinflusste und für den entscheidenden Impuls in der Bildfindung sorgte, lässt sich aufgrund der ungeklärten Datierungssituation innerhalb des Œuvres Desiderios kaum beantworten.

Als allgemein frühestes Relief Desiderios wird die *Turiner Madonna* (Abb. 103) akzeptiert, sie entstand vermutlich in den frühen bis mittleren 1450er Jahren. Sie mag als Inspiration bzgl. der technischen Umsetzung gedient haben. Motivisch allerdings ist sie von Antonios sitzender Madonna in der Sammlung Morgan weit entfernt.<sup>33</sup> Das Relief zeigt eine hinter einer Brüstung stehende, nach rechts zu ihrem Kind geneigte Muttergottes. Zärtlich umfasst sie dabei das ihr zugedrehte auf der Brüstung stehende Christuskind. Beide Gesichter berühren sich an der Stirn, dem Typus der Eleusa entsprechend. Im Hintergrund ist eine zu beiden Seiten herabhängende Girlande zu sehen. Die Darstellung lehnt sich an das seit Jahrzehnten in Florenz bekannte und verwendete Schema an, bei dem eine stehende Mutter und ein von ihr in den Arm genommenes Kind eng aufeinander bezogen sind. Sehr deutlich zeigt sich hier die Auseinandersetzung mit Donatello und dessen *Madonna Pazzi*. Desiderio übernahm nicht nur das *rilievo schiacciato*, sondern auch den Darstellungstypus der Eleusa. In ganz ähnlicher Haltung umfängt die Madonna ihr Kind und stützt es am Oberschenkel. Der Mantel wird hierbei mitgeführt, um die Innigkeit zum Ausdruck zu bringen. Desiderios Madonna ist aber für den Betrachter zugänglicher und nicht so abgeschirmt. Der Mantel Marias öffnet sich und gibt den Blick auf ihren Arm und Oberkörper frei. Der Stoff wird in einer Schlaufe gerafft, ein Zipfel schiebt sich unter den rechten erhobenen Arm der Muttergottes. Dieses Motiv entstammt dem Tondo des *Bruni-Grabmals* Bernardo Rossellinos in Santa Croce (1451 vollendet). Besonders wichtig erscheint in dieser Darstellung die Abkehr von einer den Hintergrund bildenden Nische und der Rückgriff auf das bereits von Donatello entworfene Fenstermotiv. Desiderio schloss das Relief hochrechteckig mit einem einfachen Rahmen ab. Gestaltet wird der Hintergrund nur durch die Girlande. Die Figurengruppe füllt das Bildfeld im unteren Bereich nahezu aus, überschneidet links den Rahmen und betont dadurch den fensterartigen Eindruck.

---

1990, S. 124. Die Madonna steht hier hinter einer Brüstung, das von ihr zärtlich umfangene Kind steht neben ihr. Die Arme hat es auf ihrer Schulter verschränkt. Der als Rundbogennische gestaltete Hintergrund weist ein gitterartig verschlungenes Ornamentmuster mit Einlagen aus Glasfluss auf, Laibung und Zwickel sind mit Blüten geschmückt.

<sup>32</sup>POPE-HENNESSY 1970, S. 141f.

<sup>33</sup>Desiderio da Settignano, Madonna mit dem Kind, sog. *Turiner Madonna*, Marmor, Galleria Sabauda, Turin (Inv.-Nr. 7). Siehe zu einem aktuellen Forschungsstand MOZZATI 2007A. Cardellini datierte das Relief sogar vor 1450, CARDELLINI 1962, S. 144. Strom hingegen erkannte die Marmorversion nicht an, sie sei eine Arbeit des 19. Jahrhunderts. Die Komposition aber sei von Desiderio, STROM 1982, S. 132.

Ganz ähnlich behandelte auch Antonio das Thema, indem er seine Gruppe ebenfalls stärker betonte und im linken Reliefbereich mittels des Mantelstoffes Überschneidungen des Rahmens suggeriert. Jedoch grenzte Antonio sein halbrund geschlossenes Relieffeld nicht mit einer Rahmenleiste ab, sondern ließ es weich am Rand auslaufen. Es passt sich dadurch harmonischer in ein umrahmendes Tabernakel ein.

Im Detail finden sich weitere Parallelen. Die Gestaltung des Marienkopfes mit weit zurückgenommenem Schleier, das leicht gewellte eng anliegende Haar sowie das Stirnband stimmen bei beiden überein. Eine weitere formale Parallele findet sich in der Ausarbeitung der linken Hand Marias. Sie liegt flach auf, Zeige- und kleiner Finger sind in ähnlicher Weise abgespreizt. Bei Desiderio umfasst Maria den Oberkörper des Kindes und folgt dabei dessen Rundung. Ihm gelang, trotz des flachen, nur wenige Millimeter hohen Reliefs, die Darstellung von plastischer Körperlichkeit. Antonio legte die Hand an den Oberschenkel Marias, doch erzeugt die technische Ausführung keine dreidimensionale Wirkung, sie liegt platt auf. Mit nur geringen materiellen Abstufungen zu arbeiten, gelang Antonio nicht.<sup>34</sup> Die Technik des Flachreliefs kann Antonio in der Werkstatt des älteren Bruders Bernardo nicht erlernt haben. Dieser arbeitete nie in dieser Technik, vielmehr zeigte er einen monumentaleren Stil im Hochrelief.<sup>35</sup> Die flacheren Gestaltungsmöglichkeiten hat er sich, wie bereits im einführenden Kapitel zu seiner Lehrzeit angeführt, bei Desiderio abgeschaut. Die um 1455 entstandene *Turiner Madonna* könnte nun ein zusätzliches Vorbild Antonios für die Ausbildung einzelner Details im Flachrelief gewesen sein. Hinsichtlich des gesamten Bildmotivs und der kompositorischen Anordnung ist sie es jedoch nicht.

Auch die von Pope-Hennessy besonders in Verbindung mit Antonio zitierte *Madonna Foulc* Desiderios im Museum of Art in Philadelphia hilft hier nicht weiter (Abb. 105).<sup>36</sup> Als hervorstechende Parallele zur Madonna in der Sammlung Morgan finden sich hier ebenfalls geflügelte Puttenköpfe im Hintergrund. Ansonsten zeigt dieses Relief abermals eine stehende Madonna hinter einer Art Brüstung, ausgebildet als Wolkenband, und ein von ihr umfassen stehendes Christuskind. Bezüge zu Antonio lassen sich in der Behandlung des Mantels, des Schleiers sowie der Hand Marias mit den abgespreizten Fingern entdecken, doch ist die Darstellung Desiderios weiterentwickelt. Durch eine Gürtung des Untergewandes tritt der Körper stärker hervor und vermittelt so einen guten Eindruck der Körperlichkeit. Formal spricht also nichts dafür, dass das Relief Antonios erst nach der *Madonna Foulc* entstanden sein müsste. Im neuen Ausstellungskatalog von 2007 wird ihre Entstehung aufgrund des reifen Stils Desiderios in den frühen 1460er Jahren vermutet; sie liegt damit einige Jahre nach der zumeist vorgeschlagenen Datierung für

---

<sup>34</sup>Die Tatsache, dass Desiderio es kann, er aber nicht, spricht gegen einen gemeinsamen Lehrmeister, vgl. hierzu auch Kapitel II.2.1.3.

<sup>35</sup>Am ehesten kommen dem flachen Relief noch die Figuren des Grabmals in Forlì nahe (Abb. 25), an dessen Entwurf Antonio vermutlich beteiligt war, dessen Ausführung aber in den Händen der Brüder lag. Das sehr flache Porträt des Neri Capponi an dessen Grabmal in Santo Spirito (Abb. 24) stammt hingegen von Antonio. Er ist der erste in der Werkstatt, der sich mit der flachen Reliefgestaltung bewusst auseinandersetzte.

<sup>36</sup>POPE-HENNESSY 1970, S. 141f. Desiderio da Settignano, sog. *Madonna Foulc*, Marmor, 59 x 45 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Inv.-Nr. N.W30-1-2).

das Relief Antonios.<sup>37</sup>

Von größerer Bedeutung hinsichtlich des Darstellungstypus ist das dritte und letzte vollständig erhaltene hochrechteckige Madonnenrelief Desiderios, die sog. *Madonna Panciatichi* (Abb. 106).<sup>38</sup> Bei dieser Darstellung handelt es sich um eine nach rechts gewandte, als Kniestück wiedergegebene, sitzende Madonna, auf deren Schoß das ihr zugewandte Christuskind sitzt. Der Thron wird durch eine links unten befindliche volutenartig auslaufende Lehne und eine etwa mittig angebrachte Spange markiert. Der Reliefgrund ist ungestaltet, wodurch sich die sehr flach gearbeitete Figurengruppe klar abhebt. Die Muttergottes greift mit ihrer linken Hand von hinten stützend um das Kind herum, dabei führt sie den Mantelstoff mit, so dass das Kind behutsam eingebettet erscheint. Mit ihrer rechten Hand greift sie von vorne direkt unter den Hals des Kindes, wie um es behutsam zurückzuhalten und in seiner Bewegung zu bremsen. Das Kind ist sehr lebhaft wiedergegeben. Die Beine sind unterschiedlich stark angewinkelt, mit den Armen greift es an das Handgelenk der Mutter, als ob es sich aus der Umarmung lösen möchte. Die Bewegung wird zusätzlich durch den offenen Mund und die wild abstehenden Haare unterstützt. Desiderio demonstriert in seinem Relief die in ihrer optischen Wirkung gelungene Darstellung eines Sitzmotives. Fein arbeitete er den Schoß der Muttergottes mittels des Gewandes heraus. Das Kind findet ausreichend auf ihrem hinteren Oberschenkel Platz. Die so entstehende Schrägsicht und der korrekte Abstand zum seitlich angegebenen Thron sorgen für ein klares räumliches Erscheinungsbild. Da Antonio genau bei dieser Schoßpartie die meisten Probleme hatte und diese erst in späteren Reliefs zu lösen vermochte, er sich aber gewiss mit Desiderios Werken auseinandersetzte, ist nicht davon auszugehen, dass er sich die *Madonna Panciatichi* zum Vorbild nehmen konnte. Da aber auch dieses Relief nicht sicher datiert werden kann, klärt es die Datierungsfrage hinsichtlich des Madonnenreliefs Antonios nicht.<sup>39</sup> Aufgrund der hohen Qualität und künstlerischen Reife wird die *Madonna Panciatichi* aber in der aktuellen Forschung überzeugend in die Anfänge der 1460er Jahre datiert.<sup>40</sup>

Die Tatsache, dass Desiderio als der reifere und talentiertere Künstler gilt, hat immer wieder Anlass zu der Vermutung gegeben, Desiderio müsse der Inventor der neuen Darstellungsform der als Kniestück wiedergegebenen thronenden Madonna gewesen sein und Antonio habe ihm nachzueifern gesucht. Aufgrund dieser Beobachtungen ist diese These aber nicht zu halten. Wegen der unzulänglichen räumlichen Umsetzung und der Unklarheiten innerhalb der Beziehung zwischen Mutter und Kind erscheint eine parallele Datierung des Reliefs in der Sammlung Morgan zum Tondo in San Miniato al Monte unmöglich. Antonio scheiterte an einer korrekten Darstellung der Körperlichkeit und den

---

<sup>37</sup>MOZZATI 2007B. Der von Markham Schulz vertretenen Meinung, das Relief sei nach Desiderios Tod in dessen Werkstatt entstanden, ist aufgrund der hohen Qualität der Arbeit nicht zuzustimmen, MARKHAM SCHULZ 1991, S. 389. Ebenso abzulehnen ist Stroms Auffassung, bei der Arbeit handele es sich um ein Werk des 19. Jahrhunderts, STROM 1982, S. 132-134.

<sup>38</sup>Desiderio da Settignano, sog. *Madonna Panciatichi*, Marmor, 68 x 53 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz (Inv.-Nr. Dep. p. 92 n.4). Leider ist das Relief in einem schlechten Erhaltungszustand, da es sich über Jahrhunderte außen am Palazzo Panciatichi befunden hat.

<sup>39</sup>Es kann lediglich einen *terminus ante quem* für 1464 - dem Todesjahr Desiderios - unterstützen.

<sup>40</sup>MOZZATI 2007C.

Übergängen vom höheren in das flachere Relief. Dass das flache Relief überhaupt nötig wird, ist dem komplizierten Sitzmotiv geschuldet. Genau hierin liegt die Neuerung und die Innovation des Reliefs Antonios. Und so verwundert es nicht, dass ihm gerade an diesen Stellen die technische Umsetzung am wenigsten gelang: Es fehlten ihm schlicht die Vorbilder in der Bildhauerei.

Der einzige Künstler, der für die Entwicklung eines Sitzmotivs in Frage käme und dem diese „Erfindung“ auch allgemein zugesprochen wird, ist Donatello.<sup>41</sup> Wie eingangs bereits erwähnt, ist es schwierig, ihm die Autorschaft konkreter Reliefs nachzuweisen, und die kursierenden Zuschreibungen sind in der Forschung umstritten. Jedoch werden alle in der Literatur bekannten Sitzmadonnen der ersten Jahrhunderthälfte mit seinem Namen in Verbindung gebracht.<sup>42</sup> Bemerkenswert ist die Tatsache, dass es sich bei den diskutierten und teilweise vielfach anerkannten Sitzmadonnen um eher hochplastische Werke in Terrakotta handelt. Warum gerade Donatello, der zuerst den Marmor für die Madonnenreliefs des 15. Jahrhunderts nutzte, um die Jahrhundertmitte, also in einer Zeit, in der Marmor wieder bevorzugt dafür verwendet wurde, in Terrakotta gearbeitet haben soll, bleibt dabei offen. Hilfreicher mag es an dieser Stelle sein, sich diesen komplizierten Zuschreibungsfragen zu entziehen und den Blick unverstellt auf mögliche Kompositionen einer Sitzmadonna der ersten Jahrhunderthälfte zu lenken.

Die viel zitierte Madonna in Terrakotta im Louvre zeigt eine im Profil nach links gewandte thronende Madonna, die das auf ihrem Schoß sitzende Christuskind festhält

---

<sup>41</sup> „There is nothing in the style of the Altman Madonna that directly recalls the work of Donatello, yet thematically Donatello is the source of most of the motifs employed in the relief. It was Donatello who first experimented with the seated Madonna in the half-length, notably in a beautiful pigmented terra-cotta relief in the Louvre, where the end of the seat is shown on the relief plane.“ POPE-HENNESSY 1970, S. 141.

<sup>42</sup> Innerhalb der Vielzahl an Donatello zugeschriebenen Reliefs herrscht eine große Meinungsdivergenz, einen Überblick zu dieser Thematik liefern POPE-HENNESSY 1980C, DETROIT 1985, AVERY 1986 und AVERY 1989. Anna Jolly hat die umfangreichste Arbeit zu dieser Thematik geschrieben, JOLLY 1998. Sie versuchte eine Gesamtaufstellung der diskutierten Madonnenreliefs aufzulisten, in der sie mögliche Zuschreibungen und Datierungen diskutierte und einen umfangreichen Katalog mit Werken aus dem Umfeld Donatellos vorstellte. Sie ging dabei teilweise recht unkritisch mit den Arbeiten um und folgte vielfach der althergebrachten Attribution in den „Umkreis Donatellos“ oder der wenig aussagekräftigen Betitelung „nach Donatello“. Viele der so bezeichneten Arbeiten haben in ihrer formalen sowie in ihrer stilistischen Ausführung keine Gemeinsamkeiten, und es gibt keine objektiven Gründe, sie einem gemeinsamen Ursprung zuzuschreiben. Dieses Vorgehen folgt vielmehr dem fortwährenden Wunsch nach einem Künstlernamen für Werke, die man heutzutage keiner Werkstatt mehr zuschreiben kann. Ein generelles Problem in der Donatello-Forschung stellt auch der teilweise etwas verwirrende nivellierende Umgang mit Werken Donatellos, seiner Werkstatt und seiner potenziellen Nachfolger und Imitatoren dar. Werke, die nicht näher eingeordnet werden können, werden schnell mit dem Untertitel „nach Donatello“ versehen, und ihnen wird so eine Bedeutung zuteil, als stünden sie tatsächlich mit dem Meister in Verbindung, dabei handelt es sich offensichtlich teilweise um Reliefs des späten 15. Jahrhunderts oder gar 16. Jahrhunderts. Direkte Vorbilder des Meisters selbst lassen sich meist nicht finden, zumeist bezieht es sich auf allgemeine Parallelen. Dass Donatellos Arbeiten für die oft qualitativ schlechten und unproportionierten Werke Vorbild gewesen sein sollen, ist schwerlich anzunehmen (so z.B. die sog. *Huldschinsky-Madonna*, siehe zu dem Relief ebd., S. 98f.). Vgl. auch POPE-HENNESSY 1980C, S. 71.



(Abb. 132).<sup>43</sup> Im unteren Reliefbereich lassen sich zwei Voluten erkennen, die die Sitzfläche des seitlich wiedergegebenen Throns markieren. Hierin weist die Arbeit große Ähnlichkeit mit dem Relief Antonios auf. Doch vermag der Künstler den Schoß bereits klarer herauszuarbeiten, die Knie zu unterscheiden und dem Kind, trotz seiner unnatürlichen nach außen gerichteten Drehbewegung, einen festen Sitz zu ermöglichen. Es ist unwahrscheinlich, dass Antonio dieses Relief bereits kannte.

Die sog. *Madonna Pietra Piana* aus der gleichnamigen Straße in Florenz zeigt eine nach rechts gewandte Madonna, die auf einem überdimensionierten Thron sitzt, der durch zwei hochgezogene, volutenbekrönte und verzierte Lehen dargestellt ist (Abb. 130).<sup>44</sup> Das Christuskind ist fest in ein Tuch gewickelt und steht, von der Mutter stützend festgehalten, auf ihrem Schoß. Es schmiegt sich schuttsuchend an ihren Oberkörper, die rechte Hand ist zum Mund geführt. Der Körper der Madonna tritt unter dem sehr eng anliegenden Gewand deutlich hervor und ermöglicht so eine Ausdifferenzierung der Beine, die anatomisch korrekt ausgearbeitet sind. Die Komposition existiert in mehreren Ausführungen, aufgrund seiner hohen Qualität ist das Terrakotta-Relief aus der Via Pietra Piana namensgebend geworden.<sup>45</sup> Eine Datierung der Komposition nach 1460 erscheint am wahrscheinlichsten. Vorbildhaft scheinen nicht nur zeitgenössische Werke aus Florenz, sondern auch der Tondo der *Madonna del Perdono* im Dom von Siena gewesen zu sein.<sup>46</sup>

Im Gegensatz zu dem Relief im Louvre lässt sich hinter der *Madonna Pietra Piana* eher ein Entwurf Donatellos vermuten. Die Sitzposition und die Proportionierung sind schlüssiger und auch die Darstellung des Throns ist überzeugend, trotz kleinerer perspektivischer Fehler an der vorderen Lehne. Vorbildhaft für das Madonnenrelief

---

<sup>43</sup>Donatello (?), Madonna mit Kind, Terrakotta, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 102 x 74 cm, Louvre, Paris (Inv.-Nr. RF 353), siehe dazu und einem Forschungsüberblick JOLLY 1998, S. 140, Nr. 39 und BORMAND 2008, S. 14-18. Pope-Hennessy datierte das Relief aufgrund stilistischer Merkmale in die Jahre 1440-1445, POPE-HENNESSY 1980C, S. 82, Abb. 14 und POPE-HENNESSY 1986, S. 154; ebenso Arthur Rosenauer, ROSENAUER 1993, S. 192f., Nr. 44 und zuletzt erneut Marc Bormand, BORMAND 2013; Charles Avery erwähnte das Relief nicht, AVERY 1989. Jolly kam hingegen in ihrer Dissertation über die Madonnenreliefs Donatellos zu einer Datierung um 1460. Diese Ansicht gründet auf einem stilistischen Urteil und der Annahme, sie könne erst nach Donatellos Rückkehr aus Padua entstanden sein, JOLLY 1998, S. 38 und 140, Nr. 39. Donatello kehrte bereits 1454 aus Padua nach Florenz zurück, eine Datierung einige Jahre vor 1460 wäre also nicht auszuschließen.

<sup>44</sup>Die Komposition der *Madonna Pietra Piana* könnte auf Donatello zurückgehen und wurde von Jolly in die Jahre nach 1460 (nach der Rückkehr aus Padua) datiert, ebd., S. 38f. und 136-139. Avery datierte sie hingegen etwas früher, zwischen 1455 und 1460, AVERY 1989, S. 230-233.

<sup>45</sup>Siehe zu einer Besprechung und den Repliken JOLLY 1998, S. 136-139.

<sup>46</sup>Darauf verweisen neben der Sitzhaltung auch die Tracht, insbesondere das Kopftuch. Ab 1457 war Donatello in Siena, wo 1458 die sog. *Madonna del Perdono* entstand, die wohl eine Werkstattarbeit nach Donatellos Entwurf darstellt, siehe hierzu ROSENAUER 1991. Er sah in dem Entwurf eine Arbeit Donatellos, die Ausführung könne aber auf Vecchietta, als Mitarbeiter in Donatellos Werkstatt, zurückgehen. Jolly erkannte eine Ausführung durch Donatello und Assistenten, JOLLY 1998, S. 134f., siehe auch CAGLIOTI 2010A. Der zweite Donatello zuzuschreibende Tondo, die sog. *Madonna Chellini*, befindet sich heute in London, im Victoria & Albert Museum (Bronze, Durchmesser: 28,5 cm, Inv.-Nr. A.1-1976). Das Werk ist sicher auf 1456 zu datieren und ermöglicht eine Vervielfältigung durch Ausgießen des rückseitigen Hohlraums, siehe dazu JOLLY 1998, S. 127f.

Antonio Rossellino in New York war allerdings auch dieses Werk nicht, weder in der grundsätzlichen Darstellung einer Sitzmadonna, noch in der Detailausführung.

Von ganz anderer Natur ist dann wieder ein ebenfalls oft Donatello zugeschriebenes Relief im Bode-Museum in Berlin.<sup>47</sup> Die Datierung schwankt zwischen 1430 und 1454.<sup>48</sup> Da es sich nicht um eine Sitzmadonna handelt, ist es hier vor allem der Hintergrund, der beachtenswert ist. Dieser wird durch vier geflügelte Cherubimköpfe geschmückt. Damit stellt dieses Relief vermutlich eines der frühesten mit himmlischen Puttenhintergrund dar und könnte Antonio inspiriert haben.<sup>49</sup>

Etwa in derselben Zeitspanne wie das Berliner Relief ist ein weiteres Stuckrelief entstanden, das sich heute im Museo Bardini in Florenz befindet.<sup>50</sup> Die Madonna sitzt hier auf einem zeitgenössischen Faltstuhl, das Kind ist etwas unglücklich auf ihrem Schoß positioniert. Der mosaizierte Hintergrund war ehemals mit Puttenköpfen geschmückt. Die Verwendung unterschiedlicher Materialien spricht für einen experimentierfreudigen, versierten Künstler, jedoch ist die räumliche Komposition nicht gelungen. Das Kind fällt fast vom Schoß, die Sitzposition der Madonna ist äußerst unklar. Die weiteren bekannten Versionen dieser Komposition sind aufgrund des Stils eher in die zweite Hälfte des Quattrocento zu datieren. Außer dem Sitzmotiv weist die Arbeit auch keinerlei Parallelen zu den Arbeiten Antonios auf.

Abschließend lässt sich in Bezug auf plastische Vorbilder der Madonna in der Sammlung Morgan feststellen, dass für die Komposition einer Sitzmadonna keine direkten Vorbilder gefunden werden konnten. Im Hinblick auf die Figurengestaltung, Gruppierung, technische Ausführung sowie das Material unterscheidet sich das Relief Antonios von den Vorgängern. Die Terrakotta-Madonnen spiegeln nicht den zarten Charakter des Reliefs Antonios wider. So erscheint es doch zumindest bemerkenswert, dass Antonio trotz wahrscheinlicher Auseinandersetzung mit Desiderio und Donatello weder das *rilievo schiacciato* imitierte, noch deutliche Übernahmen aus den späteren mutmaßlichen Werken Donatellos zeigt. Während sich Desiderio bei den Madonnenreliefs ausschließlich dem Flachrelief verschrieb, entwickelte Antonio das Hochrelief weiter.

Kaum ein plastisches Werk der 1450er Jahre lässt diese feine Ausführung der Linien

---

<sup>47</sup>Madonna mit Kind, Terrakotta, ehemals polychrom gefasst und teilweise vergoldet, Originalgröße 102 x 72 cm, (Inv.-Nr. 54). Das Relief wurde bei dem Brand im Leitturm Friedrichshain, dem kriegsbedingten Auslagerungsort vieler Werke des ehem. Kaiser-Friedrich-Museums, im Mai 1945 stark zerstört.

<sup>48</sup>Pope-Hennessy sprach sich für die Paduaner Periode aus, POPE-HENNESSY 1980C, S. 80-82; Avery für 1430, AVERY 1986, S. 180; Jolly hingegen für 1440, JOLLY 1998, S. 114. Tatsächlich scheint das Relief von hoher Qualität gewesen zu sein. Auch die Komposition einer hinter einer Brüstung stehenden Madonna, die ihr an sie gelehntes Kind umschlungen hält und dabei ihre Hände zu einem Betgestus erhebt, ist überzeugend.

<sup>49</sup>Auch Donatellos „Madonna in den Wolken“ (Marmor, 33,1 x 32 cm, um 1425-1435, Museum of Fine Arts, Boston, Inv.-Nr. 17.1470) könnte als Vorbild fungiert haben.

<sup>50</sup>Donatello, *Madonna dei Cordai*, Stuck auf Holzgrund, versilbertes Leder, Glas, polychrom gefasst und vergoldet, 93 x 78 cm, stark zerstört, Teile des Hintergrundes fehlen, Museo Bardini, Florenz (Inv.-Nr. 717). Siehe zu einem Forschungsüberblick der Version im Museo Bardini und den weiteren vermutlich späteren Exemplaren ebd., S. 110-113.

und die detaillierte Ausarbeitung der Schmuckelemente und Gewänder erkennen. Dies findet sich zu der Zeit allerdings in der Malerei. Dorthin lohnt ein Blick allein schon wegen des hochrechteckigen Formats, das Antonio in späteren Werken wieder in die Plastik einführte. Die Besprechung soll an dieser Stelle nicht auf allgemeine Vorbildlichkeiten in der zeitgenössischen Altar- und Wandmalerei abzielen, sondern vielmehr einen Blick auf die in der ersten Jahrhunderthälfte und zu Beginn der 1450er Jahre entstandenen halbfigurigen autonomen Gemälde werfen.<sup>51</sup>

Das gemalte Madonnenbild für den häuslichen Gebrauch trat erst zur Mitte des 15. Jahrhunderts wieder stärker in Erscheinung und in Konkurrenz zu der die erste Jahrhunderthälfte dominierenden Skulptur und Plastik. Es entwickelten sich so etwa zur selben Zeit neue Darstellungstypen in beiden Medien.<sup>52</sup> Einer der Protagonisten dieser neuen Tendenzen und derjenige, der zuerst mit Sitzmadonnen in autonomen Bildern hervortrat, war Fra Filippo Lippi. Nach einer anfänglichen Orientierung an bestehenden Kompositionslösungen (wie beispielsweise das Bild im Palazzo Medici-Riccardi, Florenz (Abb. 116), das deutlich auf eine Vorlage Luca della Robbias rekurriert<sup>53</sup>), begann Fra Filippo Lippi sich mit sitzenden Madonnendarstellungen zu befassen.<sup>54</sup> Der vermutlich um 1452 entstandene Tondo im Palazzo Pitti, Florenz, zeigt eine im Bildfeld zentriert dargestellte thronende Madonna als Kniestück (Abb. 117).<sup>55</sup> Die Sitzhaltung als solche weist wenige Parallelen zu Antonios Relief auf. Vielmehr scheint sich hier ein allgemei-

---

<sup>51</sup>Das hier konkret vorliegende Kompositionsschema der seitlich abgewandten Madonna, die ihr Kind zärtlich umfasst, ist in keinem der Altäre vorgebildet. Lockere und inspirierende Bezüge werden erst im Detail nachvollziehbar und sind vorbildhaft für das gesamte Œuvre Antonios. Siehe zu der Bedeutung der Malerei für Antonio Rossellino auch Kapitel V.1.1.

<sup>52</sup>Siehe zu der Entwicklung in Florenz KECKS 1988, S. 93-95 und 120-131. Die unterschiedliche Bedeutung der verschiedenen Medien und ihre Entwicklung wird in Kapitel V.2.1 eingehender besprochen.

<sup>53</sup>Fra Filippo Lippi, *Madonna Medici-Riccardi*, Tempera auf Holztafel, 115 x 71 cm, Palazzo Medici-Riccardi, Florenz, und Luca della Robbia, *Madonna mit dem sich ängstlich anschmiegenden Kind*, um 1450-1455, farbig glasierte Terrakotta, 47,3 x 38,7 x 8,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (Inv.-Nr. 67.55.98, Abb. 1).

<sup>54</sup>Die hinter einer Brüstung stehenden Madonnen, die das dort stehende Kind festhalten, sind zur Mitte des Quattrocento verbreitet und finden sich beispielsweise im Werk Fra Carnevale, Domenico Veneziano oder auch zweitrangiger Künstler wie Zanobi Machiavelli oder dem Castello-Meister. Diese Werke orientieren sich häufig sehr deutlich an ihren Vorläufern in der Plastik, wie der vielfach verwendete Nischenhintergrund belegt.

<sup>55</sup>Fra Filippo Lippi, *Madonna mit dem Kind und Szenen aus dem Leben der hl. Anna*, Durchmesser: 135 cm, Tempera auf Pappelholz, Palazzo Pitti, Florenz (Inv.-Nr. 1912, n.343). Von der Forschung wurde der Tondo meist um 1452 datiert. Dies geht auf eine schriftliche Überlieferung zurück, nach der Lionardo Bartolini 1452 einen Tondo mit der Darstellung der Madonna mit dem Kind sowie einer Darstellung einer Szene aus dem Leben Marias in Auftrag gab. Dieser Tondo wurde allgemein als der sich heute im Palazzo Pitti befindliche des Fra Filippo Lippi identifiziert. Ruda hingegen sah aus stilistischen Gründen davon ab. Er ging in seiner Monografie zu dem Werk des Künstlers von einer Datierung um die Mitte der 1460er Jahre aus - was eine Vorbildlichkeit für die Madonna in der Sammlung Morgan von vornherein ausschließen würde, RUDA 1993, S. 453-455, Nr. 55. Seine Ausführungen vermögen allerdings nicht zu überzeugen und die bisher aufgrund des Schriftstücks vermutete Datierung glaubhaft zu widerlegen. Siehe zu einem Überblick über die bisherige Forschung, dem Dokument und der Datierung Rudas ebd., S. 240-244 und 453-455, Nr. 55 sowie zu dem Dokument S. 531f., Dok. 14.

nes Interesse Antonios an der Übernahme der Sitzfigur in das Bildvokabular autonomer Reliefs zu zeigen.

Die weiteren Bilder Fra Filippo Lippis mit thronenden Madonnendarstellungen sind vermutlich erst in den 1460er Jahren entstanden. Sie gehen in ihrer Ausgestaltung auch deutlich über das von Antonio entwickelte Schema hinaus und stellen eine in der Malerei vollzogene Weiterentwicklung des Themas dar (Abb. 118).<sup>56</sup>

Es finden sich also kaum Vorbilder für das Sitzmotiv in den Darstellungen autonomer Madonnenbilder dieser Zeit, wohl aber für die Darstellung der Gewänder und einzelner Details. Vor allem in Hinblick auf die möglichen akzentuierenden Vergoldungen und die polychromen Fassungen der Wiederholungen dieser Komposition spielt dies eine Rolle.<sup>57</sup>

Antonio orientierte sich in seinen Darstellungen an der zeitgenössischen Mode; noch auffälliger ist das bei seinen späteren Reliefs. Bei der Madonna der Sammlung Morgan ist das Gewand noch ungegürtet, Schleier und Mantel scheinen aus einem über die Brust geschlungenen Umhang gefertigt zu sein, der an antike Trachten erinnert. Auf ein zeitgenössisches Gewand verweist hingegen der bestickte Ärmelsaum der Madonna. Anregungen könnte Antonio hierfür durch den Maler Domenico Veneziano empfangen haben. Sein Bild aus der Villa I Tatti bei Florenz zeigt eine stehende Maria.<sup>58</sup> Das Christuskind sitzt vor ihr auf einem Kissen. Eine Brüstung wird nicht gezeigt, diese wurde vermutlich optisch durch einen Tabernakelrahmen ersetzt, der die nötige Standfläche bieten würde. Was Antonio vor allem aus der Malerei übernommen zu haben scheint, ist der weiche, zarte Ausdruck der Figuren. Er modellierte seine Gesichter ähnlich den von Domenico und auch Filippo Lippi gemalten. Die leicht schräge und geneigte Kopfhaltung, die von runden Augenbrauen zaghaft überfangenen Augen, der kleine geschlossene Mund - all diese von ihm verwendeten Motive treten so bereits in dem Madonnenbild Domenicos auf. Dafür, dass er sich neben Vorbildern in der Bildhauerei auch mit der zweidimensionalen Malerei auseinandersetzte, spricht neben den aufgeführten Motiven auch die malerische Oberflächenbehandlung seiner Arbeit. Dass sich die Komposition seines Reliefs zudem zu polychrom gefassten Vervielfältigungen eignete und auch sehr beliebt gewesen zu sein scheint, belegen die unzähligen farbig gefassten Kopien dieser Zeit (Abb. 65).<sup>59</sup> Wenn Antonio sein Werk zu diesem Zweck schuf, hat er sich vermutlich darüber Gedanken gemacht und seine Bilderfindung auf die Wirkung einer farbigen Gestaltung hin überprüft. Von Bedeutung ist für die mechanische Vervielfältigung auch eine flachere Beschaffenheit, die die Fertigung von Abdrücken ermöglichte. Hierin könnte eine Erklärung für die kaum hinterschnittene Oberflächengestaltung liegen.

Die Komposition des Reliefs in der Sammlung Morgan scheint also auf verschiedenste

---

<sup>56</sup>Siehe dazu Kapitel V.2.1.

<sup>57</sup>Siehe zu einer allgemeinen Besprechung der Wechselwirkung zwischen Malerei und Bildhauerei sowie der farbigen Fassung der plastischen Arbeiten Kapitel V.2, hier insbesondere den Abschnitt V.2.2.

<sup>58</sup>Domenico Veneziano, *Madonna mit dem Kind*, Holztafel, 86 x 61,5 cm, Villa I Tatti; Hellmut Wohl datierte dieses weder signierte noch dokumentarisch überlieferte Werk zwischen 1432-1437, WOHL 1980, S. 117f., Nr. 2 (dort auch ein Forschungsüberblick); Kecks hingegen kam zu einer späteren Datierung zwischen 1445-50, KECKS 1988, Bildlegende zu Abb. 96.

<sup>59</sup>Siehe dazu den Katalogteil VI.A.3.

Einflüsse aus Bildhauerei und Malerei zurückzugehen, die Antonio in der Mitte des 15. Jahrhunderts in Florenz begegneten und ihn beeinflussten. Dass es sich um ein frühes Werk seiner Laufbahn handeln muss, zeigen die kleineren Probleme bei der Positionierung der Figuren sowie die noch nicht überzeugend gelungene Darstellung von Körperlichkeit und dreidimensionaler Wirkung. Bei späteren Reliefs behebt er derartige Ungenauigkeiten kontinuierlich. Auch der Aussagegehalt ist bei dem New Yorker Relief noch recht gering, in späteren Werken wird mehr Wert auf die Ikonografie und den Bedeutungsgehalt gelegt. All dies spricht für einen noch jungen Künstler am Beginn seiner Entwicklung.

Vermutlich entstand das Relief um 1455. Weitere Hinweise auf diese Zeit könnten zwei um 1460 in Rom entstandene Madonnenreliefs Minos da Fiesole und seiner Werkstatt geben. Beide Werke zeigen eine Darstellung der thronenden Muttergottes mit Kind. Das erste Relief befindet sich im Cleveland Museum of Art.<sup>60</sup> Es zeigt eine nach rechts gewandte thronende Maria, die mit beiden Armen das quer über ihrem Schoß liegende Kind hält. Das Haltungsmotiv des Kindes ist etwas unklar, anstatt auf dem Schoß zu sitzen, scheint es von den Armen Marias getragen oder zumindest angehoben zu werden. Jesus blickt hinauf zur Mutter, seine rechte Hand hat er zum Segensgestus erhoben. Mit der linken Hand hält er eine Weltkugel mit Kreuz fest. Unter dem weiten Mantel Marias wird ihre Kniepartie gut herausgearbeitet, wodurch das Sitzmotiv an Klarheit gewinnt. Der Thron allerdings ist nur durch eine links unten in der Ecke angebrachte seitliche Volute markiert, die in ihrer Frontalansicht nicht recht zum schrägen Sitz passt.

Bei der Komposition eines Reliefs in Santa Maria Maggiore würde man eher eine hinter einer Brüstung stehende halbfigurige Madonna vermuten, wenn nicht rechts unten eine Volute angegeben wäre, die einem Stuhl zugeordnet werden muss.<sup>61</sup> Das Kind sitzt der Mutter zugewandt auf einem auf der Brüstung liegenden Kissen und verdeckt dadurch die fragliche Schoßpartie der Madonna, die ihr Haltungsmotiv erklären könnte.

Wenn man berücksichtigt, wie deutlich sich Mino um 1470 in anderen Werken mit dem Œuvre Antonio Rossellinos (vor allem dem Tondo in San Miniato al Monte und der *Nori-Madonna*) auseinandersetzte, dessen Kompositionen und Details übernahm und weiterentwickelte, so erscheint es doch zumindest verwunderlich, wenn er vor seiner Abreise nach Rom bereits Kenntnis von Antonios frühen Madonnenreliefs gehabt haben sollte, deren Motive aber in seinen genannten Reliefs um 1460 noch nicht umsetzte. Sowohl die Madonna in der Sammlung Morgan als auch die im Anschluss zu besprechende in San Clemente a Rignano sind in ihrer Lösung des Sitzmotivs und der Einbindung des Kindes in eine geschlossene Figurengruppe den Werken Minos überlegen. Sie zeigen Lösungen, die Mino bei Kenntnis der Werke ansonsten sicher übernommen und weiter-

---

<sup>60</sup>Mino da Fiesole, Madonna mit Kind, Marmor, 93,7 x 80 cm, um 1460, The Cleveland Museum of Art (Inv.-Nr. 28.747). Die Zuschreibung an Mino da Fiesole ist nicht unumstritten, wurde aber zuletzt wieder durch Shelley Zuraw gestützt, ZURAW 1993, Katalogteil Nr. 21, S. 672-676 (mit Forschungsüberblick).

<sup>61</sup>Mino da Fiesole, Madonna mit Kind, Marmor, moderne Vergoldung, 80 x 65 cm, um 1461, Santa Maria Maggiore, Rom (Sakristei). Die Zuschreibung an Mino da Fiesole und Werkstatt zuletzt mit ausführlichem Forschungsüberblick bei ebd., S. 677-682, Nr. 22.

gedacht hätte. Das Madonnenrelief Antonios scheint also noch nicht existiert zu haben, als Mino sich 1453 auf den Weg nach Rom machte. So könnte das Jahr 1453 zumindest einen *terminus post quem* für das Madonnenrelief in der Sammlung Morgan bedeuten.

## 2.2. Madonna mit Kind, San Clemente a Rignano

Das Marmorrelief mit einer Darstellung der sitzenden Madonna mit Kind auf ihrem Schoß misst 74 x 51 cm und ist am oberen Rand halbrund abgeschlossen (Abb. 66).<sup>62</sup> Präsentiert wird das Werk in einem zurückhaltenden, modernen Rahmen aus Stuck, der die halbrunde Form aufnimmt. Die Arbeit ist in einem höheren Reliefgrad ausgearbeitet als das Exemplar in der Sammlung Morgan und weist zum Teil starke Hinterschneidungen auf. Es befindet sich heute im linken Querschiff der Kirche San Clemente a Rignano, in einer kleinen, schlichten Nische an der Außenwand.

### 2.2.1. Werkanalyse

#### Beschreibung

Die in Dreiviertelansicht wiedergegebene Madonna thront nach rechts gewandt auf einem durch zwei seitliche Voluten angedeuteten Stuhl. Auf ihrem Schoß sitzt ihr seitlich zugewandt das unbekleidete Christuskind. Der nicht weiter figürlich ausgestaltete Hintergrund ist als einfache Nische mit umlaufendem Gesims dargestellt. Die Figurengruppe dominiert das Bildfeld und überschneidet im unteren Bereich sowie durch den Heiligenschein der Madonna im oberen Nischenfeld die Reliefgrenzen.

Die Madonna sitzt aufrecht auf dem Thron, ihre unter dem Gewandstoff deutlich erkennbaren Knie sind am rechten unteren Rand zu erkennen. Sie trägt über der nur ansatzweise über der Brust und am Ärmel sichtbaren *camicia* (das bei Männern und Frauen üblicherweise unter den Gewändern getragene Hemd) ein auf Hüfthöhe gegürtetes Untergewand, die *gamurra*, und einen weiten, über Schultern und Oberarme gelegten Mantel, den *cioppa*. Über der Brust ist die *gamurra* mit einer auffälligen Schmuckborte mit Medaillon verziert. Zwei fliegende Putten halten das zentrale Medaillon mit einer vermutlich allegorischen Darstellung. Der rechte Arm der Madonna ist rechtwinklig zur Thronlehne angeordnet, die flache Hand liegt ihrem Oberschenkel auf. Mit ihrem linken Arm greift sie, den Mantelstoff mitführend, von hinten um das Christuskind und stützt dessen Oberkörper.

Ihren Kopf neigt Maria zum Kind hinab. Auffällig ist, dass sie keinen Schleier trägt. Ihr gewelltes Haar ist kunstvoll hochgesteckt und mit einem Band versehen, welches zusätzlich quer über die Stirn verläuft. Das Gesicht ist fein und ebenmäßig ausgearbeitet. Unter den zart angedeuteten geschwungenen Augenbrauen zeigen sich sorgfältig klar

---

<sup>62</sup>San Clemente a Rignano, Werkkatalog VI.A.4.

geschnittene, mandelförmige Augen. Die gerade Nase ist lang und schmal, der Mund hingegen recht klein, mit leicht spitz zulaufenden Lippen.

Das lebhaft wiedergegebene Christuskind sitzt auf dem Schoß der Madonna und schiebt sein rechtes Bein unter ihren Unterarm, das linke ist steil angewinkelt; es scheint sich mit dem Fuß auf der Hand der Mutter abstützen zu wollen. Beide Arme sind eng angewinkelt, die rechte Hand ist zur Faust geballt, mit einem leicht abgespreizten Zeigefinger. Mit der linken Hand greift das Kind in den Mantelstoff der Mutter und führt diesen, sich selbst einwickelnd, um seinen Oberkörper herum. Der im Vergleich zum Körper sehr große Kopf ist leicht geneigt. Der Blick führt am Betrachter vorbei ins Leere. Die gewellten Haare liegen eng am Kopf an und laufen in Richtung Stirn zusammen. Wie der Kopf der Madonna ist auch der des Christuskindes von einem sehr flächigen Nimbus mit einfacher Profilierung hinterfangen.

Das pausbäckige Kindergesicht gewinnt seinen Ausdruck vor allem durch die klar akzentuierten mandelförmigen Augen. Die kleine Stupsnase ist sehr weich, mit fließenden Konturen wiedergegeben. Der breite Mund ist schmal und geschlossen ausgearbeitet. Beide Figuren zeigen die gleiche zurückhaltende, ruhige Mimik, die den intimen und erwartungsvollen Ausdruck der Darstellung betont.

### **Komposition und Reliefgestaltung**

Dieses Relief stellt eine deutlich aufeinander bezogene Figurengruppe dar, die kaum Verbindung mit dem Betrachter aufnimmt. Die Dominanz Marias und Jesu wird durch die unteren und oberen Überschneidungen des Bildrandes erreicht. Der Kopf der Madonna ist genau in den halbrunden oberen Abschluss eingepasst, ihr Nimbus ragt leicht über diesen hinaus. Das Weglassen der Hintergrundengel unterstützt die dominierende Wirkung zusätzlich.

Wenn auch der figürliche Teil des Reliefs stellenweise noch recht flach ausgearbeitet ist, weisen doch einzelne Partien starke Hinterschneidungen auf, die die Darstellung vom Grund trennen und für einen plastischen Eindruck sorgen. Insgesamt ist der Reliefgrad etwas höher als bei der Madonna in der Sammlung Morgan (Abb. 61), was dem Künstler ermöglichte, einzelne Details klarer hervorzuheben und räumliche Verhältnisse besser zu erfassen. So sind beispielsweise die Zehen des Kindes deutlicher voneinander geschieden, wodurch die Füße plastischer wirken.

Der geneigte Kopf Marias ist fast im Profil wiedergegeben. Sie blickt das Kind an und stellt keinerlei Verbindung zu dem Betrachter her. Der rechte, auf ihrem Schoß ruhende Arm grenzt die Gruppe deutlich nach außen ab. Das Kind bewegt sich dagegen sehr lebhaft, und die Mutter umfängt es dabei beschützend mit beiden Armen. Der aufgrund der gesenkten Köpfe wieder zu vermutende leicht erhöhte Anbringungsort des Reliefs unterstützt diesen intimen Charakter. Die Nähe der Dargestellten zueinander wird des Weiteren durch ihre physiognomische Ähnlichkeit zum Ausdruck gebracht.

Der Thron wird wie bei dem vorangegangenen Relief durch zwei kleine Voluten mar-

kiert, jedoch wird hier die Verbindung und Position beider Elemente deutlicher, da kein Stoff die fraglichen Stellen verhängt. Zwischen der ganz am linken unteren Reliefrand und der etwa mittig an der unteren Reliefgrenze wiedergegebenen Verzierung wird der Blick auf den Stuhl freigegeben, so dass man eine Vorstellung von der Tiefe des Sitzes erhält. Auch die deutlichere Hervorhebung der Knie am rechten Bildrand trägt zu einer Klärung der Sitzposition bei. Hinsichtlich des Sitzmotivs ist also ein deutlicher Fortschritt gegenüber der Madonna in der Sammlung Morgan erzielt worden, wenn auch das Verhältnis der Oberschenkellänge zum Oberkörper noch nicht stimmig ist. Durch die stärkere Straffung des Gewandstoffes und die größere Materialtiefe tritt der Körper der Madonna kräftiger hervor und gewinnt an Dreidimensionalität. Ferner trägt die Taillierung des Untergewandes zu mehr Körperlichkeit bei.

Die Vermeidung aufgebauschter Stoffschichten auf dem Schoß der Muttergottes ermöglicht eine klare Herausarbeitung der Sitzfläche des Kindes. Ferner wirkt der Griff Marias an ihren Oberschenkel natürlicher, und das Größenverhältnis der Hand zu den Kinderbeinen ist stimmiger als bei dem vorhergehend besprochenen Relief. Einen wichtigen Anteil daran hat auch die stärkere Modellierung der Hand, insbesondere die feinere Ausarbeitung der Knöchel und Gelenke. Die Hinterschneidungen einzelner Elemente, wie dem als vordere optische Ebene fungierenden Arm der Muttergottes oder ihres Kopfes, sorgen durch ihre Schattierungen für einen räumlichen Eindruck. Die klarere Konturierung der Umrisslinien und das stärkere Absetzen unterschiedlicher Stoffe voneinander wirken sich ferner positiv auf die dreidimensionale Wahrnehmung aus. Zu einer weiteren Verbesserung trägt entscheidend der als Scheinnische gestaltete Hintergrund bei.

Zu einer klareren Differenzierung der optischen Ebenen trägt auch das unbedeckte Kind bei, das sich deutlicher von der Mutter absetzt. Als erste Ebene fungiert der angehobene Arm des Kindes, der den Stoffzipfel des Mantels hält. Zusätzlich wird der Arm von hinten durch die Madonna gestützt, die mit ihrer linken Hand rückwärts um das Kind herumgreift. Die einzelnen Finger erscheinen dabei unterschiedlich gespreizt. Diese Geste sorgt für einen Gewinn an Räumlichkeit, ist jedoch noch nicht ganz korrekt umgesetzt. Noch stehen die einzelnen Elemente recht additiv nebeneinander und verbinden sich nicht zu einer einheitlichen dreidimensionalen Darstellung. Die Verkürzungen an Beinen und Armen des Kindes wiederum sind schlüssig und tragen zu einer überzeugenden Körperlichkeit bei.

Die gesamte Komposition ist darauf abgestimmt, eine intime Darstellung der Muttergottes mit ihrem Kind zu zeigen, ohne dass ein aktiver Bezug zum Betrachter aufgebaut wird. Vielmehr fühlt sich dieser durch die Grazie und Ruhe, die das Relief ausstrahlt, angesprochen.



### 2.2.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung

#### Forschungsgeschichte

Zum Gegenstand der Rossellino-Forschung wurde das Relief erst 1915, als Odoardo H. Giglioli seine in der Kirche gemachte Entdeckung der Öffentlichkeit in einem Aufsatz als Werk Antonio Rossellinos vorstellte.<sup>63</sup> Die Feinheit der Ausführung, die Liebe zum Detail und der mütterliche Ausdruck der Madonna sprechen seiner Meinung nach für Antonios Autorschaft. Des Weiteren erkannte er in dem Relief ein Frühwerk des Bildhauers - gar das erste überlieferte - da der Einfluss Desiderios da Settignano noch sehr stark zu spüren sei. Unter Berücksichtigung dieser Abhängigkeit sei es vor dem ausgereiften, selbständigeren Stil seiner späten Phase entstanden und somit unbedingt vor dem Grabmal des Kardinals von Portugal zu datieren.<sup>64</sup>

Gottschalk kannte das Madonnenrelief nur aus Abbildungen und traute sich deshalb kein sicheres Urteil zu. Er meinte aber in der Handhaltung Marias Parallelen zum Tondo des Grabmals in San Miniato al Monte ausmachen zu können (Abb. 49). Das Kind sei ebenfalls charakteristisch für Antonio, die noch zu spürende Unsicherheit bei den Proportionen der Figuren spreche allerdings eindeutig für ein frühes Werk. Entstanden sei es vor dem Relief im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 67) und dem Relief in der Sammlung Morgan bzw. dessen Londoner Version.<sup>65</sup>

Ragghianti bezweifelte die Zuschreibung an Antonio und vermutete in dem Relief ein Werk Desiderios da Settignano.<sup>66</sup> Diese These fand zunächst aber keine Befürworter. Planiscig folgte Gottschalk in der Annahme, das Relief in San Clemente sei vor dem Wiener entstanden. Er nahm eine Entstehungszeit um 1467 an. Ohne das Intime zu verlieren, werde hier eine Monumentalität erreicht, wie sie in anderen - seiner Meinung nach früheren Werken, wie den Madonnenreliefs in New York, in Berlin (Abb. 73) sowie in der Sammlung Gulbenkian (heute in Lissabon, Abb. 111) - noch nicht vorhanden sei.<sup>67</sup> In seiner Abhandlung über die Florentinische Skulptur des Quattrocento folgte Galassi der vorherrschenden Meinung und schrieb das Relief Antonio Rossellino zu. Auch er erkannte allerdings Gemeinsamkeiten mit dem Stil Desiderios und zog des Weiteren

---

<sup>63</sup>GIGLIOLI 1915. Vorher galt das Relief als Arbeit Minos da Fiesole, siehe die im Katalogteil erwähnte Provenienzzgeschichte VI.A.4. Die von 1822 stammende Zuschreibung an Mino da Fiesole wurde in der späteren Forschung nie ernsthaft in Betracht gezogen. Die Differenz zu Minos Werk zeigen bereits die sich direkt vor Ort befindlichen - nicht original zum Relief gehörigen - Leuchterengel, die nach wie vor von der Forschung dem Œuvre Minos zugeschrieben werden. Shelley Zuraw erkannte in ihnen ein Spätwerk, vermutlich entstanden nach 1480. Einen ursprünglichen geplanten Anbringungsort konnte sie nicht ausmachen, unter Umständen seien die Engel bei Minos Tod auch noch gar nicht vollendet gewesen, das würde die spröde Oberfläche erklären, die eher Mitarbeiter verantworten könnten, ZURAW 1993, S. 1102-1104. Alessandro Conti hingegen vermutete, dass die Engel vom Altar in Sant'Ambrogio in Florenz stammen könnten, CONTI 1986, S. 61.

<sup>64</sup>GIGLIOLI 1915, S. 153f.

<sup>65</sup>GOTTSCHALK 1930, S. 53f.

<sup>66</sup>RAGGHIANI 1938, S. 176.

<sup>67</sup>PLANISCIG 1942, S. 36 und 55.

Parallelen zu der Gestaltungsweise der Wiener Madonna Antonios.<sup>68</sup>

Francesca Petrucci sprach sich aufgrund der fehlenden linearen Gestaltungsweise und der weichen Faltenstruktur, die den Werken der 1470er Jahre nahestehe, für ein in diesem Jahrzehnt entstandenes Relief aus. Die stärksten Parallelen sah sie zu dem Madonnenrelief im Kunsthistorischen Museum in Wien, das sie ebenfalls in diesen Zeitraum datierte.<sup>69</sup>

Ein ganz neuer Zuschreibungsversuch erfolgte überraschend 1988 durch John Pope-Hennessy, der anfänglich eine Zuschreibung an Antonio Rossellino unterstützt hatte.<sup>70</sup> In dem später erschienenen Aufsatz entschied er sich dann für eine Zuschreibung an Andrea del Verrocchio, da die anderen - von ihm als eigenhändige Arbeiten Antonios klassifizierten - Madonnenreliefs keinen Platz zur Eingliederung des Werks in San Clemente ließen. Ähnlich argumentierte er auch hinsichtlich der Wiener Madonna, die er ebenfalls dem Œuvre Verrocchios zuordnete.<sup>71</sup>

Die wichtigste Forschungsarbeit leistete in den darauffolgenden Jahren Caterina Caneva, unter deren Leitung die letzte Restaurierungskampagne der Kirche San Clemente durchgeführt wurde, die sie zusammen mit den Ausstattungsstücken in einigen Veröffentlichungen vorstellte.<sup>72</sup>

In den letzten Jahren wurden wieder vermehrt die Zuschreibung und die Zeit der Entstehung diskutiert. Ohne einen neuen Erkenntnisgewinn hinsichtlich der Provenienz kreiste die Argumentation immer wieder um die stilistische Ausführung und die damit verbundene Frage der Autorschaft und der chronologischen Einordnung in das jeweilige Œuvre. 2003 sprach sich Francesco Negri Arnoldi nach einer vergleichenden Besprechung mit Werken Desiderios für dessen Autorschaft aus.<sup>73</sup> Francesco Caglioti ging hingegen 2004 wieder von einem Werk Antonio Rossellinos aus und datierte es in die frühen Jahre um 1458.<sup>74</sup> Doris Carl erklärte 2006, ohne auf die aufgeflammte Zuschreibungsdiskussion einzugehen, dass die Arbeit eines der späteren Madonnenreliefs Antonios sein müsse, entstanden in einem Entstehungszusammenhang mit der Wiener Madonna.<sup>75</sup>

---

<sup>68</sup>GALASSI 1949, S. 176.

<sup>69</sup>FLORENZ 1980, S. 32f.

<sup>70</sup>In seinem erstmals 1958 erschienenem Überblickswerk über die Skulptur der Renaissance schrieb Pope-Hennessy das Relief noch Antonio Rossellino zu, POPE-HENNESSY 1985, S. 283.

<sup>71</sup>POPE-HENNESSY 1988. Der Zuschreibung der Wiener Madonna an Verrocchio folgte zu Beginn der 1990er Jahre lediglich Anthony Radcliffe, der sich im Zuge eines neuen Sammlungskatalogs für die Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid mit einem ehemals Antonio Rossellino zugeschriebenen Madonnenrelief befasste (siehe Werkkatalog VI.C.12). Radcliffe äußerte sich aber nicht zu dem Werk in San Clemente, RADCLIFFE 1992A, Nr. 16, S. 122, Anm. 8.

<sup>72</sup>CANEVA 1996 und CANEVA 1999. Sie beschrieb darin ausführlich den Erhaltungszustand und die Geschichte des Reliefs.

<sup>73</sup>NEGRI ARNOLDI 2003, S. 60f. Er folgte damit der bereits von Ragghianti 1938 vorgetragenen Meinung, RAGGHIANI 1938, S. 176.

<sup>74</sup>CAGLIOTI 2004F, S. 46f., Abb. 30.

<sup>75</sup>CARL 2006, Bd. 1, S. 59f., Anm. 80.

## Einordnung und Datierung

Nach wie vor überzeugend ist die These Gigliolis, dass es sich bei dem Relief in der Kirche San Clemente a Rignano um ein Werk Antonios handele.<sup>76</sup> Seine Ausführungen hinsichtlich der Intention und Formensprache treffen zu, obwohl sie der Zeit entsprechend etwas blumig formuliert sind. Ähnlich dem vorhergehend besprochenen und den noch zu erörternden Madonnenreliefs fügt sich die Arbeit gut in die formale Entwicklungslinie ein. Das abgerundete Bildformat sowie die Art der Sitzposition zeigen die große Nähe zum Relief in der Sammlung Morgan. Einzelne Details, wie die flach aufliegende Hand der Muttergottes oder die Darstellung des Kindes, insbesondere die Fußstellung und das Gesicht, unterstützen diese Einordnung.

Giglioli erläuterte ferner die Ähnlichkeiten zwischen dem Tondo des Grabmals in San Miniato al Monte in Florenz und dem Relief in San Clemente. Die rechte Hand der Madonna sowie die Fußstellung des Christuskindes fielen ihm hierbei besonders auf. Die unterschiedlich angezogenen Beine des Kindes seien ein typisches Element in den Darstellungen Antonios; er habe es des Öfteren verwendet, so auch bei der *Nori-Madonna* in Santa Croce in Florenz (Abb. 60). Noch ist der Reliefgrad des Werks in San Clemente aber viel flacher und die Ausarbeitung und Darstellung der Figuren verhaltener als bei dem Grabmals-Tondo. Die Physiognomien der Figuren unterscheiden sich ebenfalls deutlich voneinander. Die zarte Ausführung des Madonnengesichtes ist am engsten mit dem der Madonna in der Sammlung Morgan verwandt (Abb. 61). Die Konturen des Gesichtes am Tondo sind dagegen viel ausgeprägter und voluminöser gestaltet (Abb. 49). Durch die so entstehenden Schattierungen wirkt das Gesicht dort lebendiger und ausdrucksstärker. Tatsächlich zeigt das Relief in San Clemente in der Ausgestaltung der Körper sowie der Detailausführung noch nicht die Reife des Tondos in San Miniato al Monte, was für ein früheres Werk spricht.

Der Vergleich mit dem Relief der Sammlung Morgan zeigt ferner dieselben bildhauerischen Schwachstellen, die eine überzeugende plastische Wirkung verhindern. Jedoch ist in dem Relief in San Clemente eine leichte Weiterentwicklung spürbar, die dieses Werk als das später entstandene ausweist. Durch die bewusste Reduktion der Hintergrundgestaltung wölbt sich die Figurengruppe deutlicher aus der Fläche hervor. Dieser positive Effekt wird zusätzlich durch die Hinterschneidungen gesteigert. Die so erzeugte Relieftiefe und die dadurch entstandenen Schatten lassen erkennen, dass der Bildhauer an einer stärkeren Akzentuierung der Formen und der damit einhergehenden Klärung der räumlichen Verhältnisse interessiert war. Im Detail lässt sich dies des Weiteren an der klareren Positionierung und Herausarbeitung des Throns belegen. Die Knie sind deutlich unter dem Gewand herausgearbeitet, so dass - auch wenn die Perspektive noch nicht ganz stimmig ist - eine breite Sitzfläche für das Kind geschaffen wird, die dessen Position erklärt. Das Gewand der Muttergottes wird hier nicht mehr dazu benutzt, einzelne komplexe Körperpartien zu kaschieren, sondern wird akzentuierender eingesetzt, um Dreidimensionalität zu erzeugen. Ganz besonders deutlich wird die künstlerische

---

<sup>76</sup>GIGLIOLI 1915.

Weiterentwicklung bei dem Christuskind. Die Haltung ist dem des Reliefs in der Sammlung Morgan sehr ähnlich. Doch vermittelt Antonio durch die verkürzt wiedergegebenen Details, wie dem rechten Arm, einen räumlich-illusionistischen Eindruck, welcher der Arbeit in New York noch fehlt.

Das Gesicht der Muttergottes zeigt trotz der abweichenden Haltung im Detail große Übereinstimmungen in beiden Reliefs. Auffallend ist die gleiche Gestaltung der zurückgenommenen Haare, besonders fällt dies bei den Ohren auf. Hier wird eine Strähne locker vor das Ohr gelegt, die übrigen Haare werden, das halbe Ohr verdeckend, nach hinten geführt. Die Ohrmuscheln selbst zeigen den gleichen Schwung wie bei dem anderen Relief, die Ohrfläppchen sind ebenfalls sehr rundlich fleischig. Übereinstimmend sind auch die sehr weich modellierten Augen, die ohne starke Akzentuierung von Ober- und Unterlid auskommen. Die feine, weiche Materialbearbeitung unterscheidet sich von der Gestaltungsweise Desiderios, wie beispielsweise die scharfen Schnitte beweisen, die bei dessen *Madonna Foulc* verwendet wurden (Abb. 105). Beide Madonnengesichter in Antonios Reliefs haben den schmalen Mund gemeinsam, der an den Mundwinkeln zarte Vertiefungen aufweist, welche ein zaghaftes Lächeln andeuten. Das Kindergesicht hingegen hat beide Male stärker betonte Ober- und Unterlider, wohl um sie in dem fülligeren Gesicht klar hervortreten zu lassen. Sehr ähnlich sind sich bei ihnen auch die kleine, spitz zulaufende Nase und der schmale, längliche Mund, der den gleichen Lippenschwung aufweist.

Die bereits von Giglioli genannten Bezüge zu den Madonnenreliefs Desiderios beruhen auf der teilweise recht flachen Ausführung des Reliefs in San Clemente und der Annahme, Antonio habe sich in seiner noch nicht ganz ausgereiften Frühphase an dessen Werken orientiert.<sup>77</sup> Schon bei der Besprechung des Reliefs in der Sammlung Morgan ist der Behauptung widersprochen worden, die Madonnenreliefs seien als eine eindeutige Reminiszenz an Desiderio zu verstehen. Auch lässt sich keineswegs nur durch dessen Skulpturen das Frühwerk Antonios erklären. Eine solche Abhängigkeit spiegelt sich bei Gesamtbetrachtung der Reliefs nicht wider. Es besteht kein Interesse Antonios am *rilievo schiacciato*, so wie Desiderio es verwendete. Antonio arbeitete von Anfang an mit sehr viel mehr Materialvolumen, anstatt die Darstellung wie eine Zeichnung in den Marmor zu übertragen. Die Madonna in San Clemente unterstützt den Eindruck, von aufgrund zunehmender Materialtiefe immer plastischer erscheinenden Reliefs Antonios - eine Entwicklung, die in Werken wie dem Anbetungsrelief in Neapel gipfelt (Abb. 87).<sup>78</sup> Eine Zuschreibung des Madonnenreliefs in San Clemente an Desiderio, wie sie nach Ragghianti vor kurzem Negri Arnoldi aufgriff, ist aufgrund der genannten Beobachtungen daher abzulehnen.<sup>79</sup>

Ebensowenig zutreffend ist die von Pope-Hennessy vorgeschlagene Zuschreibung an

<sup>77</sup>Ebd.

<sup>78</sup>Das Relief in Neapel weist teilweise rundplastisch herausgearbeitete Elemente innerhalb der Darstellung auf. Siehe dazu Kapitel V.1.2.

<sup>79</sup>RAGGHIANI 1938 und NEGRI ARNOLDI 2003, S. 60f. Die von Negri Arnoldi aufgezeigten Ähnlichkeiten in den Gewandfalten der Madonna in San Clemente mit denen der Madonna vom *Marsuppini-Grabmal* (Abb. 10) sind eher allgemeiner Natur und wenig aussagekräftig.

Andrea del Verrocchio.<sup>80</sup> Dieser sah in der von ihm aufgestellten relativen Chronologie möglicher eigenhändig ausgeführter Madonnenreliefs Antonio Rossellinos keinen Spielraum, das Relief in San Clemente einzugliedern. Ihm zufolge ist zuerst das Relief in der Sammlung Morgan entstanden, dann folgten nacheinander die sog. *Altman-Madonna*, der Tondo des Grabmals des Kardinals von Portugal, das Relief im Bode-Museum in Berlin und zuletzt die Arbeit in der National Gallery of Art in Washington (Abb. 74). Keinen Platz findet das Wiener Relief, welches dem in San Clemente sehr nahe stehe und laut Pope-Hennessy ebenfalls von Verrocchio sei. Begründet wird dies zum einen damit, dass der nur in diesen Reliefs vorkommende niedrige Betrachterstandpunkt für Antonio untypisch sei. Tatsächlich unterscheidet sich dieser jedoch nur geringfügig von dem der anderen Arbeiten, so dass daraus keine Regelabweichung hergeleitet werden kann. Zum anderen erkannte Pope-Hennessy größere Unterschiede in der physiognomischen Gestaltung der Gesichter. Den Kopf der Madonna in San Clemente verglich er mit einer Zeichnung eines Frauenkopfes Verrocchios in Christ Church, Oxford.<sup>81</sup>

Seine Versuche, diese Behauptungen mit Hilfe vorhandener Ähnlichkeiten in der Frisurengestaltung zu belegen, sind wenig überzeugend. Die Adaption derartiger zeitgenössischer Haartrachten stellt keine Besonderheit dar, die allein auf Vorbildlichkeiten verweisen könnten. Die für Vergleiche viel wichtigeren Physiognomien unterscheiden sich dagegen sehr voneinander. Die Zeichnung zeigt ein volles Gesicht mit runden Augen sowie eine eher fleischige Nase und vermittelt in der kraftvollen Darstellung einen ganz anderen Charakter als es das schmale, zierliche Gesicht des Reliefs tut.

Sich besser zum Vergleich eignende Madonnenreliefs Verrocchios sind kaum erhalten - lediglich zwei Kompositionen werden in der Forschung allgemein anerkannt. Ein als eigenhändig klassifiziertes Relief befindet sich im Bargello, Florenz, und ist aus gebranntem Ton gefertigt (Abb. 123).<sup>82</sup> Gezeigt wird eine hinter einer Brüstung stehende Muttergottes, die vorsichtig das vor ihr auf einem Kissen stehende Kind stützt. Das Christuskind bewegt sich lebhaft und erhebt die rechte Hand zum Segensgestus. Die zweite Komposition ist durch Repliken und Kopien überliefert. Verrocchio wird allgemein nur die Komposition, nicht aber die Ausführung der Arbeiten zugeschrieben. Von Bedeutung sind zwei Nachbildungen in Oberlin<sup>83</sup> und in Oxford<sup>84</sup> (Abb. 124). In ihrem grundsätzlichen Aufbau - wenn auch spiegelbildlich - gleicht die Komposition dem Relief

---

<sup>80</sup>POPE-HENNESSY 1988.

<sup>81</sup>Ebd., S. 17-19. Andrea del Verrocchio, Frauenkopf, schwarze Kreide mit Weißhöhlungen, 40,8 x 32,7 cm, Oxford, Christ Church (Inv.-Nr. 0005).

<sup>82</sup>Andrea del Verrocchio, Madonna mit Kind, Terrakotta, 87,5 x 68 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz (Inv.-Nr. 415 S), ursprünglich vermutlich bemalt und zumeist in die Mitte der 1470er Jahre datiert, siehe zu einem Forschungsüberblick WINDT 2003, S. 234f., Nr. 13. Pope-Hennessy vermutete hier zusätzlich eine Marmorversion, die besser als Vergleichsstück dienen könnte. Sie sei heute entweder verloren oder aber nie zur Ausführung gelangt, POPE-HENNESSY 1988, S. 19.

<sup>83</sup>Madonna mit Kind, Stuck, Reste einer polychromen Fassung, 84,4 x 60,5 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin (Inv.-Nr. AMAM 1944.167).

<sup>84</sup>Die sog. *Madonna Dibblee* oder *Madonna Signa*, Stuck, 84 x 59,6 cm, ehem. Sammlung Dibblee, Oxford (Versteigerung bei Christie's in London 1964, seitdem in Privatbesitz), vgl. dazu PASSAVANT 1969, S. 214f., App. 19.

im Bargello.<sup>85</sup> Pope-Hennessy stellte eine Verbindung zwischen der dortigen Kinderfaust und dem diagonal geführten Arm der Muttergottes mit dem Relief in San Clemente her und vermutete deswegen denselben Künstler.<sup>86</sup> In dem Relief aus San Clemente wird das Motiv des Arms aber ganz anders benutzt als in Verrocchios Werk. Hier hält die Hand den Mantelstoff hoch, hat also eine Funktion. Die Kinderfaust scheint ein Detail zu sein, das Verrocchio von Antonio übernommen hat. Sie reicht nicht als Argument aus, bei beiden Werken den gleichen ausführenden Künstler zu vermuten.

Als weiteren Beleg für die Autorschaft Verrocchios führte Pope-Hennessy kompositorische Parallelen des Reliefs in San Clemente zu dem Madonnenbild in der Berliner Gemäldesammlung an.<sup>87</sup> Das Bild zeigt eine nach links gewandte, sitzende Madonna in Dreiviertelansicht. Auf ihrem Schoß liegt das Christuskind, das verspielt der Mutter beide Hände entgegenstreckt. Der Hintergrund zeigt eine bergige Landschaft. Es gibt keine direkten motivischen Parallelen, die Figuren sind gänzlich anders aufgefasst und gestaltet. Weder Komposition noch Ausführung sprechen für ein und denselben Künstler.

Auch die weiteren Versuche Pope-Hennessys, das Werk Verrocchios zu erweitern und dessen Bedeutung hinsichtlich der Entwicklung von Madonnenreliefs zu belegen, vermögen nicht zu überzeugen.<sup>88</sup>

Das Relief in San Clemente steht in seiner bildhauerischen Gestaltung demjenigen in der Sammlung Morgan noch sehr nahe. Konkrete Vorbilder zu benennen, gestaltet sich ebenso schwierig wie bei diesem; vielmehr sieht man ihm an, dass Antonio das bei dem ihm vorangehenden Werk in New York gefundene Kompositionsschema weiterentwickelte. Dies macht sich nicht nur in der Komposition und der besser verstandenen Körperlichkeit der Figuren bemerkbar, sondern auch in der Gestaltung einzelner Details, wie der Gewänder. Die Madonna trägt hier aktuelle Mode, bestehend aus *camicia*, *gamurra* und *cioppa*. Das hochgesteckte Haar entspricht ebenfalls der damaligen Mode.<sup>89</sup> Das Interesse an der Darstellung zeitgenössischer Elemente und das damit ermöglichte Identifikationspotenzial der Betrachterinnen wird des Weiteren noch durch die Ausar-

<sup>85</sup>Siehe zu einem Forschungsüberblick WINDT 2003, S. 108f.

<sup>86</sup>POPE-HENNESSY 1988, S. 22.

<sup>87</sup>Es handelt sich um das einzige als eigenhändig anerkannte Gemälde mit der Darstellung der Madonna mit Kind Andrea del Verrocchios: Tempera auf Pappelholz, 75,5 x 54,8 cm, Gemäldegalerie Berlin (Inv.-Nr. 104 A), entstanden ist es vermutlich um 1470. Zu einem Forschungsüberblick siehe WINDT 2003, S. 205-207, Nr. 2.

<sup>88</sup>Pope-Hennessy erweiterte den Kreis der Madonnenreliefs Verrocchios um die sog. *Madonna Beauregard* aus Pasadena (Marmor, 50,8 x 40,6 cm, The Norton Simon Foundation, Inv.-Nr. F.1965.1.108.S, Abb. 135), die seiner Meinung nach kurz nach 1464 entstanden sein dürfte, POPE-HENNESSY 1988, S. 22-24. Jedoch scheint die stilistische Ausführung, insbesondere die Physiognomie, gegen eine solche Attribution zu sprechen. Für Verrocchio typische Gestaltungsmotive bei Frauenköpfen zeigen sich dagegen bei dem Kopf der *Fides* vom *Forteguerra-Grabmal* in Pistoia oder auch der Büste der Frau mit dem Blumenstrauß im Bargello, Florenz. Verrocchios Figuren haben breite, rundlichere, kräftig modellierte Gesichter mit breiter Nase und stark akzentuierten Augenbrauen. Die Haare bilden dicke Strähnen und sind sehr voluminös ausgearbeitet. Wenn auch der Einfluss Antonios an einigen Stellen spürbar ist, so ist Verrocchios Stil doch noch stärker an haptischen Qualitäten orientiert (vgl. hierzu auch Kapitel II.3.5).

<sup>89</sup>Vgl. hierzu KECKS 1988, S. 81.

beutung der Schmuckborten und verzierten Gewandsäume belegt.

Die Übernahme derartiger zeitbezogener Komponenten findet sich vor Antonio bereits in der Malerei. Der wichtige Tondo Fra Filippo Lippis im Palazzo Pitti in Florenz (entstanden 1452) zeigt die thronende Muttergottes in einer roten *gamurra* und sehr weiter blauer *cioppa* (Abb. 117). Der hauchdünne weiße Schleier ist kunstvoll in das hochgesteckte Haar eingebunden und mit Bändern verziert. Unter der *gamurra* blitzt im Brustbereich der dünne weiße Stoff der *camicia* hervor, des unter der *gamurra* getragenen Hemdes. Sie ist zudem mit kunstvollen Borten und einem über der Brust angebrachten Medaillon geschmückt. Auch der Mantel hat einen breiten, farblich abgesetzten Saum. Diese kostbaren, weit geschnittenen Stoffe weisen die Trägerin als Dame von Rang aus.<sup>90</sup>

Die Madonna in der Sammlung Morgan trägt ein schlichteres, wenn auch ebenfalls durch zeitgenössische Kleider inspiriertes Gewand, ohne solch aufwendige Verzierungen. Der Mantel ist dort ein locker im Rückenbereich herabfallender Umhang ohne kostbare, weite Ärmel. Er unterscheidet sich damit noch nicht wesentlich von den in den Reliefs der ersten Jahrhunderthälfte dominierenden weiten, den Körper verhüllenden Gewändern ohne besondere Schmuckborten, imitierten Stickereien an den Säumen oder dekorativen Schmuckstücken, wie sie unter anderem bei Ghiberti vorkommen.<sup>91</sup> Antonio griff in der Madonna in San Clemente diese in der Malerei bereits vorhandene Darstellung aktueller Mode auf und entwickelte dadurch das herkömmliche Wiedergabeschema in der Skulptur der vorherigen Jahrzehnte weiter.

Eine Besonderheit des Reliefs in San Clemente ist das hier einmalig im Werk Antonios verwendete Brustmedaillon. Dieses könnte auf den Wunsch eines Auftraggebers zurückgehen, der damit eine bestimmte Aussage verknüpfte. Das Relief ist in keiner weiteren Kopie überliefert, scheint also vermutlich auch nicht zur Vervielfältigung gedacht gewesen zu sein. Der alte Nischenhintergrund, den Antonio hier zum ersten und einzigen Mal in seinen bekannten Madonnenreliefs in Marmor verwendete, könnte ebenfalls auf den ausdrücklichen Wunsch eines Auftraggebers hin verwendet worden sein, vielleicht weil es sich dadurch in einen bestehenden architektonischen Kontext - wie etwa ein vorhandenes Wandtabernakel - einpasste. In der Zeit vor 1460 waren die halbrund abschließenden Nischenhintergründe noch verbreiteter als ab den 1460er Jahren, in denen sich immer mehr der rechteckige Abschluss in einem Ädikularahmen durchsetzte.

Diese Beobachtungen verweisen auf die späten 1450er Jahre als Entstehungszeit des Reliefs, d.h. in die Schaffensperiode zwischen der Fertigung des Werks in der Sammlung Morgan und dem Auftrag für das Grabmal des Kardinals von Portugal.

---

<sup>90</sup>Zu der Bedeutung der Kleidung und Stoffe im 15. Jahrhundert siehe HERALD 1981, COLLIER FRICK 1995 und COLLIER FRICK 2002.

<sup>91</sup>Donatello verwendete bei seiner *Madonna Pazzi* (um 1422) eine antikisch anmutende Tracht. Diese einfachen Gewänder blieben in der ersten Jahrhunderthälfte für die Bildhauerei maßgeblich.

## 2.3. Madonna mit Kind und zwei Engeln, Wien, Kunsthistorisches Museum

Das sehr gut erhaltene Madonnenrelief in Wien ist aus hochpoliertem weißen Marmor gefertigt und hat eine sehr feine und hell glänzende Oberfläche (Abb. 67).<sup>92</sup> Es misst insgesamt 69,5 x 52 cm. Der Reliefgrad ist an manchen Stellen recht hoch; einige Details sind hingegen auch sehr flach gestaltet, wodurch ein abwechslungsreiches Erscheinungsbild entsteht.

### 2.3.1. Werkanalyse

#### Beschreibung

Dargestellt ist eine in Dreiviertelansicht wiedergegebene Muttergottes. Sie sitzt nach links gewandt auf einem nicht näher definierten Thron. Dessen ungefähre Position wird einzig durch den abknickenden Gewandfall an der rechten unteren Bildecke markiert. Die tief aus dem Stein herausgearbeiteten Oberschenkel der Madonna verlaufen fast parallel zur unteren Reliefkante. Ihr Oberkörper ist leicht zum Betrachter gedreht. Das Christuskind sitzt auf ihrem Schoß und ist ihr seitlich zugewandt. Die beiden oberen Ecken zeigen je einen ganzfigurigen Engel, diese sind im Gegensatz zu der Sitzgruppe sehr flach in den Stein gemeißelt. Oberer und seitlicher Abschluss des Reliefs erfolgen über ein schlichtes doppeltes Rahmenprofil; den unteren Abschluss bilden die weit hinausragenden Knie der Muttergottes, der einfassende Rahmen fehlt.

Die Muttergottes trägt ein in der Taille gegürtetes Untergewand, die *gamurra*, und eine weite, über die Schultern gelegte *giornea* - ein ärmelloses Überkleid, das in der Mitte durchgehend geschlitzt ist. Der am Rücken herabhängende Stoff ist über ihren linken Arm geworfen und staut sich dort in kräuselnden Falten. Der Stoff fällt dann seitlich herab, wobei er sich über der nicht näher definierten Sitzkante bricht.

Mit ihrer rechten Hand fasst Maria von hinten an die Schulter Jesu, die linke liegt an ihrem Oberschenkel auf. Mit Daumen und Zeigefinger umgreift sie den Fuß des Kindes. Die Madonna neigt ihren Kopf zum Christuskind hinab; ihr Haar ist gewellt und die Stirn am Haaransatz mit einem Band geschmückt. Am Hinterkopf trägt sie einen lockeren, weich fallenden Schleier, der an den Schultern aufliegt. Ihr sehr klein wiedergegebener Heiligenschein ist mit einem strahlenförmigen Muster und umlaufender Verzierung geschmückt.

In dem Gesicht Marias dominieren die selben harmonischen und klaren Formen wie bei den vorhergehenden Reliefs. Die gesenkten mandelförmigen Augen sind von dünnen, sehr hochliegenden Augenbrauen überfangen. Die gerade Nase ist lang und schmal. Der Mund erscheint etwas konturierter als bei den bereits besprochenen Arbeiten; die Lippen sind leicht geöffnet. Die bei den Augen am inneren Lidwinkel angebrachte runde Bohrung

---

<sup>92</sup>Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv.-Nr. 5455, Werkkatalog VI.A.5.



tritt auch bei den Mundwinkeln auf und sorgt für einen natürlichen Ausdruck und ein zaghaftes Lächeln.

Das Christuskind ist sehr lebhaft wiedergegeben. Das linke Bein schiebt es unter den Unterarm der Madonna, das rechte erscheint angezogen und leicht nach außen gedreht. Der Fuß findet in der Hand der Muttergottes, in der Beuge zwischen Daumen und Zeigefinger, Platz. Die Arme sind eng am Körper angewinkelt. Über den Oberkörper und den linken Arm wird ein lockeres Tuch geschlungen, das gerade noch den Schoß bedeckt, dann seitlich am Körper herabfällt und über den Schoß Marias als Sitzfläche ausgebreitet wird. Der rechte Arm ist erhoben und die Hand zur Faust geballt. Charakteristisch erscheint hier wieder der abgespreizte Zeigefinger. Das Kind hebt seinen linken Arm vor die Brust, in der Hand hält es, fest an den Körper gepresst, einen kleinen Vogel. Den Kopf neigt es etwas, der Blick führt an der Muttergottes vorbei, aus dem Bildfeld hinaus. Die leicht gelockten Haare liegen eng am Kopf an. Ein kleiner, am Rand ornamentierter Kreuznimbus überfängt den Kopf.

Das pausbäckige Gesicht mit Stupsnase, mandelförmigen Augen mit gebohrten Lidwinkeln und kleinem Mund ähnelt den vorhergehenden Kindergesichtern in seinen weichen Formen sehr. Jedoch erfolgt hier eine stärkere Akzentuierung des Unterlides, auch sind die Wangen nicht ganz so ebenmäßig gezeichnet, sondern weisen eine kräftigere Modellierung auf, die dem Gesicht einen fleischlicheren Charakter verleiht. Die etwas breiter angelegten, spitz zulaufenden Lippen öffnen sich in der Mitte leicht, durch die Schattierung tritt der sog. Amorbogen unter dem Philtrum deutlich hervor.

Die Engel in den oberen Ecken des ansonsten ungestaltet belassenen Hintergrundes sind im Gegensatz zum Rest des Reliefs sehr flach ausgearbeitet. Der linke Engel formt mit seinen Händen einen Anbetungsgestus, der rechte verschränkt die Arme vor der Brust. Ihre von längeren Locken umgebenen Gesichter wirken ruhig und besonnen. Sie tragen lange geschnürte Gewänder, das abstehende Flügelpaar passt sich jeweils genau in die dazugehörige Reliefecke ein.

### **Komposition und Reliefgestaltung**

In gestalterischer und kompositorischer Hinsicht zeigt das Relief eine Weiterentwicklung gegenüber den bisherigen Darstellungen. Die Madonna ist fast im Profil dargestellt, ihr Sitz nimmt annähernd die gesamte untere Reliefbreite ein. Links stoßen ihre Knie an den äußeren Rand, rechts weist der weite Mantelstoff darüber hinaus. Der Abstand zwischen Mutter und Kind ist größer als in den vorher besprochenen Arbeiten, das Christuskind ist merklich von ihr abgerückt. Rechts erscheint die hohe Gestalt der Muttergottes, links das Kind auf ihrem Schoß, welches durch seine Lebhaftigkeit einen gleichwertigen Gegenpol bildet. Unterstützt wird diese Aufteilung durch die symmetrisch angebrachten Engel im Hintergrund. Der linke füllt durch seinen in den freien Raum weisenden Betgestus die leere Fläche über dem Christuskopf aus. Diese Aufteilung und die strenge Anpassung der Gruppe an das rechtwinklige Bildformat führen allerdings zu einem recht statischen Gesamtgefüge.

Das Relief ist für eine leichte Untersicht gearbeitet worden. Die Einbindung des Betrachters erfolgt zum einen über die Engel, deren Blick auf die zentrale Sitzgruppe gerichtet ist, zum anderen über das sich dem Betrachter zuwendende Christuskind. Durch die seitliche Drehung Jesu zur Mutter sowie seinen zum Bildrand hin begrenzend erhobenen Arm wird aber gleichzeitig die Intimität der Darstellung betont.

Die variierende Reliefhöhe verstärkt die Körperlichkeit der Figuren gegenüber den vorherigen Arbeiten. Die Abstufungen im Material trennen unterschiedliche optische Ebenen voneinander. Der linke Arm der Muttergottes grenzt den gesamten Bildraum zum Betrachter hin ab. Die Hand Marias, welche den Fuß des Kindes berührt, rückt dadurch prägnant in den Mittelpunkt.

Das Kind und der Oberkörper der Madonna definieren durch ihre Schrägstellung ein räumliches Erscheinungsbild. Antonio erreicht hier erstmals durch korrekte Verkürzungen sowohl bei den Beinen wie auch im Schulterbereich der Muttergottes ein nachvollziehbares Körpervolumen. Trotz des vielen Gewandstoffes im Oberkörperbereich Marias gelingt es dem Künstler, durch den natürlichen Faltenwurf und eine gewisse Spannung im Gewand ihren Körper genügend herauszuarbeiten und zu definieren. Besonders ansprechend ist der Oberarm, über den das Übergewand sehr glatt gezogen erscheint, wohingegen die *giornea* sich über der Brust zu Falten staut und der Saum eingeschlagen ist. Von hoher Qualität zeugt auch die Unterscheidung beider Knie durch eine Schüsselfalte. Das über ihren Schoß als Sitzfläche für das Kind ausgelegte Tuch ist gestrafft und kaschiert nicht mehr durch ungünstige Faltenaufwürfe die Sitzposition des Kindes. Im Gegenteil, durch die perspektivisch korrekte Darstellung des Schoßes der Muttergottes entsteht genügend Raum für eine natürliche Sitzhaltung Jesu.<sup>93</sup>

Einige Körperteile, wie der rechte Unterarm des Kindes, sind fast rundplastisch ausgearbeitet. Besonders auffällig ist die Relieftiefe des Weiteren an den Händen der Madonna. Ihre von hinten an die Schulter Christi greifende Hand ist nicht mehr nur flach aus dem Stein herausgeschnitten, sondern die oberen Fingerglieder sind frei gearbeitet. Ebenfalls von Bedeutung ist in dieser Hinsicht das Umgreifen des Kinderfußes und das Abknicken des kleinen und des Ringfingers, welche die Körperlichkeit der Darstellung anschaulich werden lassen. Durch dieses überzeugende plastische Erscheinungsbild gelingt ein einheitlicher Bildaufbau, und es herrscht kein additives Nebeneinander einzelner Details mehr, wie es noch in den oben besprochenen Reliefs zu beobachten war.

Die durch das Flachrelief erfolgte klare Abgrenzung des Hintergrundes trägt zu diesem stimmigen Raumgefühl bei. Die zarte Ausarbeitung der Engel unterstreicht den intimen Charakter des Reliefs.<sup>94</sup> Schön zu beobachten ist, wie sich der Künstler von einer kompletten bildhauerischen Gestaltung des Hintergrundes gelöst hat und den Figuren mehr Freiraum lässt. Einen weiteren positiven Effekt stellen in dieser Hinsicht die Heiligen-scheine dar, die nicht mehr groß und scheibenartig auf der Fläche erscheinen, sondern

---

<sup>93</sup>Bereits Gottschalk betonte die selbst ohne Angabe des Throns nachvollziehbare Sitzposition, GOTT-SCHALK 1930, S. 52f.

<sup>94</sup>An der Ausführung der Engel - sehr wahrscheinlich von Antonio Rossellino konzipiert - könnte ein Assistent beteiligt gewesen sein, vielleicht Domenico Rossellino. Siehe dazu Kapitel II.3.4.1.

klein und leicht perspektivisch verkürzt wiedergegeben sind.

### **Ikonografie**

Zusätzlich zu der eingangs beschriebenen Ikonografie erscheinen in diesem Relief weitere Details, die die inhaltliche Bedeutung erweitern. Zum einen hält das Jesuskind in seinen Händen einen kleinen Vogel fest umschlossen - vermutlich handelt es sich um einen Stieglitz (oder auch Distelfink, ital. *cardellino*) -, zum anderen scheint dem Griff der Muttergottes an den Fuß Christi eine besondere Bedeutung inhärent zu sein.

Die bei den Madonnen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit verbreitete Wiedergabe eines Vogels besitzt mehrere ikonografische Bedeutungen, u.a. abhängig von der Vogelart.<sup>95</sup> Der Stieglitz ist der in der Tafelmalerei des mittleren 14. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts wohl am häufigsten dargestellte Singvogel. Er findet sich oft auf einzelnen Bildtafeln der thronenden oder stehenden Muttergottes mit Kind sowie auch auf Darstellungen der Madonna im Rosenhag oder bei einigen durch andere Figuren erweiterten Szenen, wie Abbildungen der hl. Sippe. Weniger häufig ist er in Bildern zur Kindheitsgeschichte Jesu oder der Passionsgeschichte dargestellt.<sup>96</sup>

In der Florentiner Plastik findet der Stieglitz vor allem im 15. Jahrhundert zunehmend Verwendung bei der Darstellung der Madonna mit dem Kind. In diesen Werken spielen neben seiner Bedeutung als Symbol für die Passion vor allem auch sein Verweis auf die Erlösung und seine Bedeutung als Fruchtbarkeitssymbol eine Rolle.<sup>97</sup> Die verbreitete Interpretation, dass der sich von Distelsamen ernährende Stieglitz auf die Passion verweise, basiert darauf, dass er einer Legende nach dem kreuztragenden Christus einen Dorn aus der Krone brach, der in dessen Augenbraue steckte. Der rote Fleck im Gefieder des Vogels verweist auf das dabei herabtropfende Blut Christi.<sup>98</sup> Zugleich ist dieser Vorstellung auch der Erlösungsgedanke inhärent: „Da die Dornenkrone die Sünden der Menschheit symbolisiert, die Christus auf sich nahm, wird auch der Cardellino zum Zeichen für die Erlösung.“<sup>99</sup> Die vom Stieglitz bevorzugte Distel galt als Heilpflanze, ihre Kraft half Krankheiten und einen bevorstehenden Tod zu überwinden. Friedmann stellte ganz richtig einen engen Zusammenhang zwischen dem vermehrten Auftreten der Stieglitz-Darstellungen und den im 14. Jahrhundert besonders bedrohlichen Pestepide-

---

<sup>95</sup>Der Singvogel dient in der mittelalterlichen Literatur der Auslegung sakraler Glaubensinhalte, aber auch des Aberglaubens sowie weiterer profaner Interpretationen. Er kann als Sinnbild für eine spirituelle Beziehung aufgefasst werden, in der der Vogel für die Seele steht, die vom Körper getrennt erscheint. Verschiedene Vogelarten dienen auch als Symbol bestimmter Tugenden und Charakteristika. Zu der Bedeutung von Vögeln, insbesondere ihren Darstellungen in der mittelalterlichen Tafelmalerei siehe ROTH-BOJADZHIEV 1985.

<sup>96</sup>Siehe zu einer Übersicht über die regionale Verbreitung und ikonografischen Deutungsmöglichkeiten des Stieglitzes FRIEDMANN 1946 und, insbesondere zu Darstellungen der Madonna mit Kind und Vogel, auch ROTH-BOJADZHIEV 1985, S. 18-30.

<sup>97</sup>Zu kleineren Bedeutungsnuancen, die sich teilweise auf Singvögel allgemein beziehen, siehe FRIEDMANN 1946, S. 7-35.

<sup>98</sup>Ebd., S. 9.

<sup>99</sup>KECKS 1988, S. 63.

mien her.<sup>100</sup> Die Angst vor der Pest spielt auch bei der Verbreitung der Madonnendarstellungen in Florenz im Quattrocento eine bedeutende Rolle. Mit ihr einher geht der Wunsch nach einer hohen Anzahl an Neugeborenen, um trotz der häufig früh versterbenden Kinder den Fortbestand der Familie zu sichern.<sup>101</sup> In diesem Kontext wird auch eine weitere von Friedmann vorgestellte Bedeutung des Stieglitzes wichtig, nämlich diejenige als Fruchtbarkeitssymbol.<sup>102</sup> Diese Interpretation kam allerdings vermutlich erst im 14. Jahrhundert auf, als eine Auseinandersetzung mit Plinius d.Ä. begann, in dessen *Naturalis historia* die Legende eines Vogels namens *acanthis* (*achanthis*) überliefert ist, der eine ungewöhnlich hohe Anzahl an Eiern lege. Isidor von Sevilla nutzte in seiner *Etymologie* den Namen *acanthis* für den Distelfink.<sup>103</sup>

Der Verweis auf die Erlösung in Antonios Relief wird zusätzlich durch den Griff der Muttergottes an den Fuß Christi gestärkt. Lange Zeit wurde dieser lediglich als Verweis auf die Nagelwunde und somit als Hinweis auf die Passion gedeutet, doch konnte Johannes Deckers eine wichtige zweite Deutungsmöglichkeit vorstellen.<sup>104</sup> Ihm fiel die Zentrierung dieser Geste bei Ikonen auf. Der Fuß Christi wird zumeist behutsam umfassen und zärtlich zwischen Daumen und Zeigefinger gelegt. Es scheint, als ob Jesus seinen Fuß in eine für ihn geformte Mulde hineinlege, eine direkte Berührung scheint nicht unbedingt nötig gewesen zu sein. Deckers erkannte in diesem Umgreifen des Fußes Christi durch die Hand der Muttergottes das antike Motiv der Bitte um *Clementia* wieder.<sup>105</sup> Die Geste spielt demnach auf Marias Rolle als Fürbitterin im Heilsgeschehen an, in der sie den Bittgang durch einen Fußfall andeutet. Maria bittet Christus durch das Umgreifen seines Fußes um Gnade für den vor dem Bild betenden Gläubigen.<sup>106</sup>

<sup>100</sup>FRIEDMANN 1946, S. 10-28 und auch ROTH-BOJADZHIEV 1985, S. 26.

<sup>101</sup>Siehe dazu Kapitel I.1.2.

<sup>102</sup>Eine solche Bedeutung mag vor allem bei Darstellungen der hl. Sippe im Vordergrund gestanden haben, FRIEDMANN 1946, S. 28-32 und ROTH-BOJADZHIEV 1985, S. 26f.

<sup>103</sup>Vgl. hierzu FRIEDMANN 1946, S. 28f. und ROTH-BOJADZHIEV 1985, S. 26f. Neben der ikonografischen Bedeutung des Vogels mag in den Florentiner Madonnenreliefs und ihrer zumeist sehr irdischen Darstellungsweise auch der Gedanke an den Vogel als Spielzeug eine Rolle gespielt haben. Kinder spielten zu dieser Zeit häufig mit einem an einem Faden festgebundenen Vogel, vgl. ebd., S. 22f. Dennoch darf der von dem Stieglitz ausgehenden Erlösungsbotschaft eine stärkere Bedeutung beigemessen werden als der den Betrachtern aus ihrem alltäglichen Leben vertrauten Darstellung eines spielenden Kindes.

<sup>104</sup>Ausgehend von einer Madonnentafel des Masolino da Panicale aus dem Jahr 1423 (Kunsthalle, Bremen, Inv.-Nr. 164-1832) ging Deckers dem Ursprung der dort zentral inszenierten Geste nach, DECKERS 2010.

<sup>105</sup>Es handelt sich dabei um die häufig auf antiken Sarkophagen dargestellte Szene, wenn der Besiegte als erster als Zeichen seiner Unterwerfung seine Hand unter die Füße des Kaisers bzw. Feldherren schiebt und damit dessen Herrscherrolle anerkennt. Er bittet damit zugleich um Gnade und Milde.

<sup>106</sup>Deckers konnte des Weiteren die Verwendung der Geste in Italien und damit wohl auch die Kenntnis ihrer Bedeutung über die Jahrhunderte hinweg anhand zahlreicher Darstellungen belegen. Bei Mariendarstellungen ist der Griff an den Fuß allerdings erst ab dem 10. Jahrhundert überliefert, aber bereits seit dem 6. Jahrhundert kommt ein in seiner Bedeutung identischer Gestus vor, die Hand Marias weist dabei auf das Knie Christi, vgl. ebd., S. 26-41. „Charakteristisch und wesentlich für die beiden Varianten der Clementia-Geste ist die Behutsamkeit, mit der sie seit je ausgeführt werden. Die Finger berühren leicht und fast flüchtig Fuß, Knie und Schenkel: Das fast anmaßende Ansinnen einer körperlichen Berührung des Mächtigen konnte der Machtlose, wollte er Aussicht auf Erfolg

### 2.3.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung

#### Forschungsgeschichte

Das Relief wurde erstmals durch Albert Ilg 1883 als Werk Antonio Rossellinos vorgestellt.<sup>107</sup> Er machte sich auch als erster über die Umstände Gedanken, wie das Relief nach Innsbruck auf Schloss Ambras gelangt sein könnte. Am wahrscheinlichsten schien ihm, dass es um 1626 anlässlich der Vermählung Erzherzog Leopolds mit Claudia de' Medici aus Florenz ankam. Dafür spricht seines Erachtens vor allem der florentinische Rahmen aus Nussbaumholz, der aus dem frühen 17. Jahrhundert stamme. Er untersuchte auch die vorhandenen Inventare und konnte einen ersten Eintrag zu einem Madonnenbild aus dem Jahr 1788 anführen. Dass sich vor dieser Zeit keine Erwähnungen in Inventaren des Schlosses finden, führte Ilg darauf zurück, dass das Relief in diesen Jahren noch in der Innsbrucker Hofburg aufbewahrt wurde.<sup>108</sup>

In der Zuschreibung an Antonios Werkstatt (Ausführung aber durch einen Gehilfen) folgte ihm wenig später Wilhelm Bode, der es kurz in seinem Corpus über die Denkmäler der Renaissance-Skulptur der Toskana erwähnte.<sup>109</sup> Venturi sah in dem Relief keine Arbeit Antonios.<sup>110</sup>

Gottschalk und Planiscig kehrten wieder zu der von Ilg überzeugend vorgebrachten Zuschreibung an Antonio zurück. Gottschalk führte insbesondere die starken Ähnlichkeiten zu der Madonna des Tondos in San Miniato al Monte an (Abb. 49). Auch die Gewänder der Engel fänden eine Entsprechung bei den Lünettenengeln der Grabkapelle (Abb. 48). Zudem entdeckte Gottschalk im Bildaufbau Parallelen zu weiteren Madonnenreliefs, wie dem der Sammlung Morgan bzw. der Komposition in London (Abb. 61, 63), die Gottschalk ebenfalls für ein authentisches Werk Antonios hielt. Aufgrund der darstellerischen Reife plädierte Gottschalk für eine spätere Entstehungszeit, nämlich nach dem Grabmal in San Miniato al Monte.<sup>111</sup> Planiscig folgte aus stilistischen Gründen diesem ungefähren Datierungsvorschlag und gab als Zeitraum um 1468 an.<sup>112</sup> Diese Ansicht wurde zunächst in der Literatur übernommen.<sup>113</sup>

Petrucci sprach sich bei diesem Relief wie auch bereits bei dem in San Clemente für eine Entstehung in den 1470er Jahren aus, da die Gestaltungsweise weniger linear aufgebaut sei und die weich modellierte Faltenstruktur den bekannten Werken dieser Zeit nahestehe.<sup>114</sup>

Belebt wurde die Diskussion um Zuschreibung und Bewertung des Reliefs 1988 durch

---

haben, nur mit demonstrativer Zurückhaltung und Demut ausführen.“ Ebd., S. 40.

<sup>107</sup>ILG 1883.

<sup>108</sup>Ebd.

<sup>109</sup>BODE 1892–1905, S. 103.

<sup>110</sup>VENTURI 1908, S. 626, Anm. 1.

<sup>111</sup>GOTTSCHALK 1930, S. 52f.

<sup>112</sup>PLANISCIG 1942, S. 36, 55f.

<sup>113</sup>GALASSI 1949, S. 175.

<sup>114</sup>FLORENZ 1980, S. 32f.

einen Aufsatz Pope-Hennessys, der, abweichend von seiner früheren Meinung, das Relief nun Andrea del Verrocchio zuschrieb. In seinem erstmals 1958 erschienen Grundlagenwerk über die Renaissance-Skulptur schrieb der Forscher das Relief noch Antonio Rossellino zu.<sup>115</sup> In einem späteren Aufsatz änderte er seine Meinung dann zugunsten von Verrocchio.<sup>116</sup> Bisher folgte lediglich Anthony Radcliffe 1992 der von Pope-Hennessy vorgeschlagenen neuen Attribution des Reliefs: „Long generally ascribed to Antonio Rossellino [...], it has recently been persuasively reassigned by Pope-Hennessy to Andrea del Verrocchio“.<sup>117</sup>

Kecks ging in seiner Dissertation über das Florentiner Madonnenrelief kurz auf die Zuschreibungsfrage ein, sah aber von einer Neuzuschreibung an Verrocchio ab, weil neben dem stilistisch kaum zu vertretenden Vergleich mit dessen Werken die Wiener Madonna sich sehr gut in die von ihm aufgezeigte Entwicklung der Madonnenreliefs Antonio Rossellinos einfügen lasse. Er schloss sich der in der Forschung vorherrschenden Meinung an und ging von einer Datierung kurz vor Vollendung des siebten Jahrzehnts aus.<sup>118</sup>

Hinsichtlich der Datierung leistete Poeschke einen entscheidenden Beitrag. Er vertrat in seinem Werk über die Skulptur der Renaissance in Italien die Meinung, das Relief sei bereits um 1460/61 entstanden, also vor dem Grabmal in San Miniato al Monte. Aufgrund der Physiognomien beider Figuren meinte er zweifelsfrei ein Werk Antonios zu erkennen, doch sprächen die flache Ausarbeitung des Reliefs und das weite faltenreiche Gewand im Gegensatz zu den sonst bei ihm vorherrschenden glatteren Stoffen und dem prägnanteren Hervortreten der Körperformen gegen eine spätere Datierung. Poeschke sah in anderen Reliefs eine stärkere Unterscheidung in Flach- und Hochrelief, so dass er das Wiener Werk in eine Schaffensperiode einordnete, in der Antonio Desiderio noch sehr nahe gestanden habe. Zudem sprächen die noch etwas unausgereifte Sitzposition der Madonna und deren strenge Anpassung an die rechteckige Form der Marmortafel für eine frühe Arbeit.<sup>119</sup> Manfred Leithe-Jasper stimmte der frühen Zuordnung in seinem Beitrag in dem 1998 erschienenen Ausstellungskatalog „Die Pracht der Medici“ nicht zu, er vermutete die Entstehungszeit in dem Zeitraum um 1465.<sup>120</sup>

## **Einordnung und Datierung**

Die von Gottschalk angeführten Parallelen zu dem Tondo in San Miniato al Monte und insbesondere zu dem Relief in der Sammlung Morgan sind überzeugend. Für die Autorschaft desselben Künstlers sprechen der grundsätzliche Bildaufbau, die Sitzposition des

---

<sup>115</sup>POPE-HENNESSY 1985, S. 283.

<sup>116</sup>POPE-HENNESSY 1988, S. 17-19. Auch das Madonnenrelief in San Clemente a Rignano wurde in diesem Zuge von ihm Verrocchio zugeschrieben.

<sup>117</sup>RADCLIFFE 1992B, S. 122, Anm. 8.

<sup>118</sup>KECKS 1988, S. 103. Der Wiener Museumsführer von 1988 gibt als Datierung den Zeitraum um 1465 an, WIEN 1988, S. 159.

<sup>119</sup>POESCHKE 1990, S. 138.

<sup>120</sup>LEITHE-JASPER 1998. Auch im neuesten Katalog der Wiener Kunstkammer folgt man dieser späteren Datierung um 1465/70, WIEN 2013, S. 29.

Kindes mit unterschiedlich angewinkelten Beinen und die Ausarbeitung des Oberkörpers der Madonna. Hier führte Gottschalk insbesondere die Unklarheiten bei der Modellierung der Schulter an, wie sie schon bei der Madonna in London bzw. in der Sammlung Morgan in New York und vor allem bei dem Relief in San Clemente aufgetreten seien. Beides seien Vorstufen zu dem Wiener Relief, für welches er eine Datierung am Ende der 1460er Jahre vorschlug. In der räumlichen Darstellung und der Körpergestaltung der Madonna weise das Wiener Relief allerdings durchaus noch Mängel auf, die in späteren Darstellungen behoben würden.<sup>121</sup>

Die Gestaltung des Schoßes gelang Antonio bei den im Folgenden zu besprechenden Reliefs im Metropolitan Museum of Art in New York (Abb. 72) und im Bode-Museum (Abb. 73) in Berlin besser. Die Werke sind in höherem Reliefgrad ausgearbeitet und gestatten dem Bildhauer dadurch eine klarere bildhauerische Differenzierung der unterschiedlichen Körperpartien. Antonio verwendete bei dem Wiener Relief erstmals ein rechteckiges Bildformat, die Anpassung seiner Figurenkomposition an die neuen Abmessungen gelingt ihm aber noch nicht überzeugend, wie insbesondere an der Haltung der Muttergottes zu beobachten ist.

Die späteren Reliefs zeigen eine bessere Formatanpassung, in der sich die Figurengruppe autonom zu dem Rechteck verhält.<sup>122</sup> Das Relief in San Clemente (Abb. 66) ist in der unteren Bildaufteilung - dem seitlich gezeigten und das Bildfeld in der Breite komplett ausfüllendem Sitzmotiv - dem Wiener Stück sehr ähnlich, doch fällt der starre, an die rechtwinklige Form angepasste Aufbau aufgrund des oben halbrund abgeschlossenen Reliefs nicht so stark ins Auge. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Gestaltung des Gewandes der Muttergottes. Über der einfach gegürteten *gamurra* liegt eine locker über die Schultern gelegte *giornea*. Diese fällt über den Oberarm herab und staut sich auf dem Unterarm. Der Wiener Mantel ist voluminöser dargestellt, wodurch sich ein interessanteres Faltenspiel ergibt, jedoch ähneln der glattgezogene Stoff über dem Oberarm sowie die Art und Weise, wie der Mantel am Hals eingeschlagen ist, sehr der Madonna in San Clemente.

Das Wiener Kind ist in seiner Haltung noch ganz der Darstellung in San Clemente verpflichtet, was sich an den vor und hinter den Arm der Mutter schiebenden Beinen oder den unterschiedlich angehobenen Armen beobachten lässt. Die starke Ähnlichkeit ist auch an der zur Faust geballten Hand sichtbar, die beide Male einen leicht abgespreizten Zeigefinger zeigt. Die höhere Materialtiefe bei dem Wiener Kind ermöglichte dem Künstler eine bessere räumliche Unterscheidung der Gliedmaßen. Die eingesetzten Hinterschneidungen und die dabei auftretenden Schatten sorgen für einen belebenden Effekt.

Vergleiche mit dem Tondo des Grabmals in San Miniato al Monte zeigen, wie sehr sich vor allem die Gestaltung des Christuskindes mit seiner lebhaften Bewegung innerhalb

---

<sup>121</sup>GOTTSCHALK 1930, S. 52-54.

<sup>122</sup>„Für ein frühes Werk spricht auch die stark der Rechteckform des Reliefs angepaßte Haltung der Figuren, wobei die Oberschenkel und Knie der Madonna in einem etwas unorganischen Verhältnis zu ihrem Oberkörper stehen.“ POESCHKE 1990, S. 138, Nr. 191.

der halbfigurigen Reliefs entwickelte, um dann in der Darstellung des Tondos zu gipfeln. Hier kann sich das Kind frei und von dem Hintergrund gelöst bewegen. Beim Wiener Relief bleibt es dagegen noch mit seinem Rücken stark am Hintergrund haften, und die Bewegung schließt links randbündig ab. Der gleiche strikte Schnitt wird rechts mit dem Arm der Madonna vollzogen. Wenn auch der Mantelstoff etwas über den Rahmen fällt, so weist doch nichts in dem Relief über das Format hinaus und stellt auf diese Weise eine visuelle Verbindung mit dem Außenraum her.

Dass das Wiener Relief in seiner gesamten Auffassung dem Tondo nahe steht, bestätigt auch ein Vergleich der Physiognomien. Die Madonna hat die gleichen fein herausgeschnittenen Gesichtszüge, einen kleinen spitzen Mund, eine schmale lange Nase, ihre Augen sind halb geschlossen. Die Ähnlichkeiten offenbaren sich besonders in der Profilansicht. Bei der im Folgenden zu besprechenden Madonna im Metropolitan Museum of Art ist dagegen schon eine rundlichere, weichere Formgebung auszumachen. Das Kindergesicht wirkt beim Tondo noch fülliger und pausbäckiger, die Grundtendenz zu der sehr natürlich-kindlichen Gestaltung ist aber bereits beim Wiener Relief zu erkennen.

Der von John Pope-Hennessy in seinem 1988 erschienenen Aufsatz gemachte Vorschlag einer Autorschaft Andrea del Verrocchios für das Wiener Relief ist aus den genannten Gründen ebenso abzulehnen wie bei dem im gleichen Kontext genannten Relief in San Clemente.<sup>123</sup> Pope-Hennessy führte hierzu die zweifellos vorhandenen Parallelen beider Reliefs an; deren Gemeinsamkeiten, wie zum Beispiel der niedrige Betrachterstandpunkt, seien nur bei diesen beiden Reliefs zu beobachten. Ebenso unterscheiden sich seiner Auffassung nach die Gesichter der Arbeiten von denen anderer Werke Antonio Rossellinos. Des Weiteren würden sich die Hintergrundengel auf Verrocchios Engelsdarstellungen des Reliefs des Auferstandenen im Bargello beziehen.<sup>124</sup> Pope-Hennessy übersah dabei, dass genau diese Gestaltungsform bereits in dem *Bruni-Grabmal* Bernardo Rossellinos vorgebildet ist (Abb. 6), Antonio dieses Motiv also bekannt gewesen ist. Aufgrund dieser Umstände und den bereits im Kapitel zum Relief in San Clemente genannten stilistischen Gründen, ist eine Zuschreibung an Verrocchio auszuschließen. Die Parallelen zum Werk Antonios sind sehr stark, und das Wiener Relief fügt sich gut in eine Entwicklungslinie zwischen den frühen Werken in der Sammlung Morgan sowie in San Clemente und der sehr bewegten Gestaltungsweise des Tondos am Grabmal des Kardinals von Portugal.

Das Wiener Relief markiert aber nicht nur eine stilistische Weiterentwicklung Antonios, sondern weist mit erstmals auftretenden Gesten und Bildmotiven auch neue Elemente auf, die auf äußere Einflüsse zurückzuführen sind. Eine ikonografische Veränderung tritt nicht nur in dem Motiv des Vogels auf, sondern auch in der Darstellung des wohl als Bitte um Gnadenerweis aufzufassenden zentralen Griffes der Madonna an den Fuß des Kindes. Das Motiv des Stieglitzes findet sich bereits in früheren Madonnendarstellungen, wie Bernardo Daddis *Madonna delle Grazie* aus Or San Michele in Florenz (um 1346). In den Florentiner Andachtsbildern für den privaten Gebrauch kommt das Motiv

---

<sup>123</sup>POPE-HENNESSY 1988, S. 17-19. Siehe dazu auch Kapitel III.2.2.

<sup>124</sup>Ebd., S. 18f. Andrea del Verrocchio, Auferstehung, Terrakotta, Bargello, Florenz (Inv.-Nr. 472 S). Zu den unterschiedlichen Datierungen siehe WINDT 2003, S. 260-262, Nr. 21.



verstärkt in der zweiten Hälfte des Quattrocento vor. In der Malerei ist es verbreiteter als in der Plastik. So findet man es vor allem bei dem Lippi-Pesellino-Imitator. In der Bildhauerei ist es die Werkstatt Antonio Rossellinos selbst, die es wiederholt verwendet. Durch derartige, dem Betrachter vertraute Attribute und Gesten erfolgt eine besondere Betonung des Dialoges zwischen Betrachter und Relief, der in späteren Werken Antonios auch durch die sich nach außen zum Betrachter wendende Haltung des Kindes verstärkt wird. Das durch Ikonen und Tafelbilder in Florenz bekannte Motiv des Umfassen des Fußes griff Desiderio am Tondo des *Marsuppini-Grabmals* in Santa Croce auf (Abb. 10).<sup>125</sup> Zaghaft greift dort die Madonna mit Daumen und Zeigefinger an den Fuß Christi. Diese Geste erscheint dabei genau zwischen den beiden sich leicht seitlich abwendenden Figuren, befindet sich also an einer besonders exponierten Stelle. Antonio übernahm diese Art der Darstellung, jedoch wirkt die Bewegung bei ihm dynamischer. Der Fuß des angehobenen Beines schiebt sich regelrecht zwischen die Finger, die diese Bewegung wiederum aufhalten und dem Fuß Halt geben. Das ikonografisch bedeutsame Motiv ist gleichsam in ein schlüssiges Bewegungskonzept eingebunden. Dadurch behält die Darstellung eine besondere Natürlichkeit.

Ein vielfach als Vorbild für das Wiener Relief zitiertes Werk im Louvre in Paris zeigt ein ganz ähnliches Haltungsmotiv. Zugeschrieben wird die Arbeit zumeist Donatello, über die Datierung gehen die Meinungen auseinander; während Jolly von einem Entstehungszeitraum um 1460 ausging, datierte Bormand das Relief zuletzt in die Jahre um 1445 (Abb. 132).<sup>126</sup> Die Art und Weise, wie die Figurengruppe in das Bildfeld eingepasst wurde, gleicht sich in beiden Arbeiten genau. Sitz und Haltung der Madonna sind nahezu identisch, wobei der Kopf der Pariser Maria stärker ins Profil gerückt erscheint. Die Haltung des Kindes hingegen ist eine andere. Der Jesusknabe des Pariser Reliefs richtet sich auf und dreht seinen Oberkörper nach außen; er blickt aus dem Bildfeld hinaus. Sein Kopf erscheint damit in fast der gleichen Haltung wie der der Muttergottes. Der das Bildfeld nach außen begrenzende Arm Marias ist im Pariser Relief leicht nach oben verrückt. Auffälligerweise ist die Handhaltung mit abgespreiztem Daumen und Zeigefinger ganz ähnlich, jedoch wirkt sie hier etwas unmotiviert, da die Hand keinen Fuß umfängt, sondern nur am Oberschenkel des Kindes aufliegt. Entgegen der bisher zumeist vertretenen Meinung scheint daher nicht etwa das Pariser Relief vorbildhaft für die Wiener Madonna Antonios gewesen zu sein, sondern umgekehrt. Dafür spricht auch die bei der Pariser Madonna fortschrittlichere Anpassung an das Bildformat. Hier sorgen die Überschneidungen des Heiligenscheins der Madonna im oberen Bereich sowie das Herausdrehen des Kindes für eine Lebendigkeit und Bewegtheit, die nicht mit der

<sup>125</sup>Ein prägnantes Beispiel für dieses Motiv an einem halbfigurigen Madonnenrelief findet sich beispielsweise an der sog. *Torrigiani Madonna* im Bargello, Florenz (Umkreis Donatello und Michelozzo, Marmor, 118 x 60 cm, um 1430, Inv.-Nr. 473). In der Malerei ist es u.a. an der *Pala di S. Lucia* Domenico Venezianos in den Uffizien in Florenz (Inv.-Nr. 1890.884) zu finden oder der hier aufgrund ihrer halbfigurigen Komposition wohl stärker vorbildhaft wirkenden Darstellung der Madonna mit Kind vom Meister der Castello-Geburt, ca. 1450, Louvre, Paris.

<sup>126</sup>Donatello (?), Madonna mit Kind, Terrakotta, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 102 x 74 cm, Louvre, Paris (Inv.-Nr. RF 353), siehe zu einem Forschungsüberblick JOLLY 1998, S. 140, Nr. 39 und BORMAND 2013; siehe auch die Ausführungen in Kapitel III.2.1.2.

Ruhe in der Arbeit Antonios zu vergleichen ist. Die in Paris sichtbaren Voluten scheinen dagegen von Antonios Relief in der Sammlung Morgan inspiriert worden zu sein. Es handelt sich dementsprechend bei dem Werk wohl eher um ein erst nach 1460 entstandenes Stück, das zitathaft auf andere Madonnenreliefs zurückgreift und insgesamt zu einer etwas eigenwilligen Lösung gelangt, die als solche auch keine Nachfolge gefunden hat.<sup>127</sup>

Andere skulpturale Werke, auf die sich das Wiener Relief eindeutig bezieht und die dessen Entstehungszeit näher eingrenzen könnten, existieren nicht. Allgemeine Bezüge zur Malerei lassen sich außer in den bereits erwähnten ikonografischen Details auch in der stilistischen Ausführung und der Art der Oberflächenbehandlung des Marmors erkennen. Es lässt sich aber hinsichtlich der Komposition kein konkretes Vorbild ausmachen, das nicht bereits bei der Fertigung früherer Madonnenreliefs Antonios bekannt war und somit den Entstehungszeitraum weiter eingrenzen könnte.

Was die Wiener Madonna gegenüber den Reliefs in der Sammlung Morgan und San Clemente fortschrittlicher erscheinen lässt, ist die feine, hochpolierte Behandlung der Marmoroberfläche. Leithe-Jasper fasste die Wirkung der Oberfläche so zusammen: „Sehr wesentlich für die Erscheinung der Figuren ist der sinnlich-malerische Reiz der Oberflächengestaltung. Das Licht findet in der subtilen Gestaltung der Gewandfalten und des Inkarnats der Figuren reichlich Gelegenheit sich in weichen sfumatohaften Schatten zu brechen.“<sup>128</sup>

Dieses Interesse Antonios zeigt sich bei all seinen Madonnenreliefs in dem Wiener Exemplar am stärksten. Die feine Modellierung des Steins, der die unterschiedlichen Stofflichkeiten erahnen lässt, und die zarten Fältelungen im vorderen Schulterbereich Marias lassen den Einfluss Desiderios erkennen. Von diesem hat sich Antonio abgeschaut, wie man den Körper unter dem Gewand herausarbeitet und durch die unterschiedliche Gewandbehandlung, den Wechsel von glattem und aufgebauschtem Stoff, Lebendigkeit erzielt. Dennoch bleibt auch hier festzuhalten, dass Antonio sich technisch sehr von

---

<sup>127</sup>Dass in jedem Fall auch Madonnenreliefs Donatellos vorbildhaft gewesen sind, verrät die Gestaltung des Kopftuches, das wie durchnässt am Kopf zu kleben scheint und dabei unzählige kleine Falten aufweist, so zu sehen beispielsweise auch an der *Madonna del Perdono* (um 1458), siehe zu dieser Madonnendarstellung ROSENAUER 1991, JOLLY 1998, S. 134f. Nr. 35 und CAGLIOTI 2010A. Das Motiv von Marias Hand auf dem Oberschenkel Christi findet sich noch in einem weiteren Donatello zugeschriebenen Relief, der sog. *Madonna Borromeo* - Terrakotta, 83,5 x 52,1 cm, Kimbell Art Museum in Fort Worth, TX (Inv.-Nr. AP 2006.01), siehe dazu NEW YORK 2006. Dieses aus einer Kirche in Lissardo di Mestrino (bei Padua) stammende Relief wurde aufgrund der stilistischen Ausführung und der etwas unglücklichen Proportionierung der Figuren vermutlich nicht von Donatello selbst gefertigt (Jolly ging auch nur von einem „nach Donatello“ gearbeiteten Relief aus, JOLLY 1998, S. 119, Nr. 24.4). Neben dem Wiener Relief Antonio Rossellinos scheint es sich vor allem auch auf die *Madonna Pazzi* Donatellos zu beziehen. Dessen Kompositionen waren vermutlich durch seinen langen Aufenthalt in Padua im Veneto bekannt. Antonios Relief ist in mehreren Stuck- und Terrakottawiederholungen überliefert, die auch in Norditalien zirkuliert haben könnten (andere seiner Kompositionen beweisen dies auch), siehe dazu den Katalogteil dieser Arbeit. Die *Madonna Borromeo* bildet also wiederum eine Komposition aus verschiedenen Zitaten bekannter Reliefs, sie stammt vermutlich aus dem späten 15. Jahrhundert.

<sup>128</sup>LEITHE-JASPER 1998, S. 245.

Desiderio unterscheidet. Antonio arbeitete mit weit mehr Materialvolumen und hegte kein Interesse am Flachrelief. Er verwendete keine extremen Hinterschneidungen und tiefere Umrisslinien, um Schatten hervorzurufen, sondern orientierte sich am tatsächlich vorhandenen Steinvolumen.<sup>129</sup>

Diese Entwicklungsstufe innerhalb des Œuvres Antonios legt eine Entstehung der Wiener Madonna nach der in San Clemente und vor dem Tondo des Grabmals in San Miniato al Monte und vor allem auch vor den noch im Folgenden zu besprechenden Madonnenreliefs des Künstlers nahe, die allesamt einen deutlichen Entwicklungssprung markieren, der auch durch die Arbeit am Grabmal erklärt werden kann. Dementsprechend entstand das Wiener Relief vermutlich in dem Zeitraum um 1460.

## **2.4. Altman-Madonna, New York, The Metropolitan Museum of Art**

Dieses hochrechteckige Marmorrelief misst 73 x 51,4 cm und ist bis auf die nachträgliche bräunliche Verfärbung in einem sehr guten Erhaltungszustand (Abb. 72).<sup>130</sup> Das Werk weist unterschiedliche Reliefstärken auf; im unteren Teil der Arbeit ist der Ausführungsgrad am höchsten und nimmt dann nach oben hin leicht ab.

### **2.4.1. Werkanalyse**

#### **Beschreibung**

Die auf einem Thron sitzende Madonna erscheint fast in frontaler Darstellung, sie dreht sich nur sehr leicht nach links. Mit ihren beiden Armen umfängt sie das auf ihrem Schoß leicht seitlich versetzte und ebenfalls zum Betrachter hin ausgerichtete Kind. Im Hintergrund sind vier von Flügeln gerahmte Puttenköpfe zwischen Wolken dargestellt. Alle Gesichter und Blicke sind auf das thronende Paar gerichtet.

Der Stuhl der Muttergottes ist rechts im Bild durch eine große, mit Voluten abgeschlossene Armlehne wiedergegeben. Durch deren gelungene Verkürzung ist die Sitzfläche der Muttergottes klar definiert. Leider sind aber ihre Knie im Vordergrund nicht genügend herausgearbeitet, so dass ihr Schoß etwas zu kurz erscheint.

Die Muttergottes legt ihre fast vollplastisch modellierte linke Hand vor beide Füße Jesu, wobei sich dessen rechter Fuß zwischen Zeige- und Mittelfinger schiebt. Mit ihrer rechten Hand fasst sie seitlich in ihren Gewandstoff und schiebt diesen am Oberschenkel hoch, wie um das Kind schützend einzuwickeln. Maria trägt ein enganliegendes, in der Taille gegürtetes Untergewand und einen locker über die Schultern gelegten offenen Um-

---

<sup>129</sup>Mehr zu Antonios Reliefverständnis und seinem Interesse an der Malerei und wie sich dies stilistisch in seinen Werken bemerkbar macht in Kapitel V.1.1.

<sup>130</sup>The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 14.40.675, Werkkatalog VI.A.6.

hang, der mit einer über der Brust geführten Kordel zusammengehalten wird. Seitlich fällt dieser weit ausladend über die Stuhllehne und wird dann über den Schoß geführt.

Mit ihrem von einem großen, ornamental verzierten Nimbus hinterfangenen Kopf neigt Maria sich leicht zum Kind hinab. Sie hat gewelltes Haar und trägt einen locker drapierten Schleier, der über der Brust übereinandergeschlagen wird. Das Gesicht wirkt rundlicher als bei den vorhergehenden Darstellungen. Sehr fein und präzise wurden die Konturen von Auge, Nase und Mund ausgearbeitet. Die klare Angabe der Augenbrauen sowie der Ober- und Unterlider der ansonsten mandelförmig geschnittenen Augen verleihen der Madonna einen offenen Blick. Die Nase ist lang und schmal, der Mund in einer feinen Wellenlinie gearbeitet. Die äußeren Konturen der Lippen sind etwas härter gezeichnet als bei den vorherigen Reliefs. In den Mundwinkeln sowie auch im inneren Lidwinkel der Augen wurde wieder mit einer leichten Drillbohrung gearbeitet, die natürlich und lebendig wirkende Schattierungen hervorruft. Auch der Wangenknochen ist in diesem Fall kräftiger herausgebildet und verschafft dem Gesicht dadurch eine höhere plastische Wirkung. Verstärkt wird dieser Eindruck sicherlich auch durch die bräunliche Verfärbung des Marmors, der die schattigen Partien noch dunkler erscheinen lässt.

Oberkörper und Kopf des auf dem Schoß sitzenden und nach vorn ausgerichteten Christuskindes sind nach links gedreht und folgen dem Blick der Mutter, der am Betrachter vorbei in die Ferne weist. Der Knabe hat seine Beine angezogen, sie finden auf dem linken Oberschenkel der Madonna sowie in der sich zwischen ihren Beinen bildenden Schüsselfalte Halt. Die Arme winkelt er ebenfalls an und hält sie eng an den Körper gedrückt, die Hände zu Fäusten geballt. Auch hier erscheint bei der rechten Hand wieder der charakteristisch abgespreizte Zeigefinger. Mit seiner linken Hand greift das Kind einen Stoffzipfel seines ärmellosen Leibchens und hält es zwischen den angezogenen Beinen hoch.

Der Kopf berührt mit dem Kinn die Brust. Die gewellten Haare liegen eng an. Ein kleiner, stark perspektivisch verkürzt wiedergegebener Kreuznimbus überfängt den Kopf. Die Gesichtszüge sind ähnlich füllig und pausbäckig wie bei den vorangegangenen Darstellungen. Die Konturen einzelner Details sind ebenso akzentuiert und scharf ausgeschnitten wie bei Maria. Besonders ausgeprägt ist die Kinn-Mund-Partie, die dem Knaben einen ernsten, wenig kindlichen Ausdruck verleiht.

Der Hintergrund ist durch voluminöse, rundliche Puttengesichter gefüllt. Die sie umrahmenden Flügel weisen in unterschiedliche Richtungen und durchmessen so den Hintergrund. Die nur an manchen Stellen sichtbare Fläche ist als Wolkengrund gestaltet.

Die Gewandsäume und Haare zeigen noch Reste einer Vergoldung; die Pupillen Marias und Christi sowie der Engel im Hintergrund sind schwarz gefärbt, wodurch ihren Gesichtern ein besonderer Reiz verliehen wird. Diese, bestimmte Details betonende Fassung trägt gegenüber den vorangegangenen Reliefs zu einer stärker dreidimensionalen Wirkung bei.

## **Komposition und Reliefgestaltung**

Das Relief ist auf eine leichte Untersicht gearbeitet, es erfordert deshalb einen erhöhten Anbringungsort.

Die linke Reliefseite wird durch die beiden nach links gewandten Köpfe Marias und Christi stärker betont. Der Versuch, diese Gewichtung durch die sehr massive Thronlehne und den weiten Umhang Marias auszugleichen, gelingt nicht überzeugend. Den optischen Mittelpunkt bildet der dominierende Kopf der Madonna, der hier nicht bis ganz oben an den Reliefrand heranreicht, sondern in reichlichem Abstand zu diesem gezeigt wird. Ihr Nimbus hat eine ausgewogene Größe und kann durch den Zwischenraum zum Rand auch eine das Relief beherrschendere Wirkung entfalten. Die Neigung ihres Kopfes lenkt den Blick aber sofort weiter zu dem Kind. Die um den Knaben gelegten Arme Marias vermitteln des Weiteren den engen Bezug beider Figuren zueinander und tragen so, trotz der abgekehrten Sitzhaltung des Kindes, zu einer Gruppenbildung bei.

Der Körper Jesu schmiegt sich an den Marias an. Durch die fehlende Lücke, ergibt sich ein recht streng wirkender pyramidaler Aufbau. Zusätzlich betont wird dies durch die gleichmäßig angeordneten, auf die Gruppe zentrierten Puttengesichter. Der Aufbau des Reliefs ist symmetrischer als in den vorhergehenden. Das Christuskind erscheint dem Betrachter in fast frontaler Ansicht. Diese Art des Präsentierens verleiht der Darstellung einen hieratischen Charakter. Dazu tragen auch die akkurat ausgearbeiteten Gesichtszüge und der daraus resultierende, sehr ernste Ausdruck bei.

Einen bemerkenswerten Fortschritt gegenüber den früheren Reliefs erlangt diese Arbeit zudem durch die perspektivische Darstellung. Die Haltung der Madonna und die extreme Schräge des Sitzes sorgen für einen räumlichen Eindruck, den die fast bildparallel angeordnete Wiener Madonna noch nicht erreicht. Besonders schön zu sehen ist dieses an der Lehne mit dem darüber fallenden Mantel - auch wenn der lang gezogene Stoff an dieser Stelle noch etwas unnatürlich fällt und drapiert wirkt. Der gestreckte Arm der Muttergottes hingegen ist gekonnt verkürzt und in fast paralleler Haltung zur Lehne gezeigt. Gelungen ist ebenso seine plastische Ausformung, so voluminös wurde der Arm in den vorhergehenden Reliefs nicht ausgebildet. Diese Entwicklung hin zu mehr Körperlichkeit gipfelt in der Wiedergabe der vor die Kinderbeine gehaltenen Hand, die teilweise freiplastisch ausgearbeitet wurde und dadurch als erste optische Bildebene fungiert, wodurch der räumliche Illusionismus der Darstellung unterstützt wird. Der Griff an die Füße und die dahinter entstehende dunkle Schattierung verleihen der Geste eine ganz besondere Natürlichkeit und Zartheit.

Die Knie sind nicht klar akzentuiert und der Schoß, der hauptsächlich durch den Sitz des Kindes angegeben ist, erscheint etwas zu kurz. Die Verkürzung der rechten Schulter Marias ist ebenfalls problematisch; denn sie fällt - ähnlich wie bei dem Relief in der Sammlung Morgan - abrupt ab und wird zu wenig aus dem Material herausgearbeitet.

Die gegeneinander gedrehten Positionen und Verschränkungen der Arme und Beine zeigen das Bestreben, Plastizität durch Verklammerungen von verschiedenen verlaufenden Raumschrägen zu erzeugen. Als vordere optische Ebene fungiert die schützend vor die

Beine des Kindes gelegte linke Hand der Muttergottes, die gleichzeitig eine Abgrenzung des Bildraums gegenüber dem Betrachter schafft. Dahinter folgen das Kind und - leicht nach hinten abgesetzt - der Sitz der Madonna, deren Thron wiederum weiter in die Tiefe gerückt erscheint. Den Abschluss bilden die im Hintergrund befindlichen Wolken mit den Puttenköpfen, die durch unterschiedliche Ansichten und Verkürzungen einen natürlichen Raumeindruck suggerieren. Durch die schräge Linienführung und die Überschneidungen gelingt es dem Künstler, die unterschiedlichen Details miteinander zu verbinden und ein natürliches Raumverhältnis zu erzeugen, das weder den Hintergrund vom Vordergrund zu stark abgrenzt, noch die Hauptfigurengruppe erdrückt.<sup>131</sup>

Antonio gewann durch die Ausarbeitung in höherem Relief mehr Ausdrucksmöglichkeiten, welche seiner persönlichen Raumauffassung und seinem Können weit mehr entgegenkamen als das *rilievo schiacciato*. Im Hinblick auf die früheren Reliefs merkt man jedoch auch eine Verbesserung der Technik im Flachrelief. Einzelne, wenig erhabene Gewandpartien bei der Madonna wirken plastischer als beispielsweise noch bei der Madonna in der Sammlung Morgan. Dieses Spiel mit unterschiedlichen Reliefgraden und der einbezogenen Lichtwirkung, die je nach Stärke und Einfallwinkel bestimmte Stellen herausmodelliert, gelingt dem Bildhauer hier sehr gut.

Die ikonografische Gestaltung orientiert sich an dem eingangs beschriebenen klassischen Schema, jedoch wird hier auch die erstmals am Wiener Relief auftretende Geste des Umfängens des Fußes Christi durch die Muttergottes aufgegriffen - ein Motiv, das deren Bitte um *Clementia* zum Thema hat.<sup>132</sup>

Während die Figuren Marias und Christi zweifelsfrei von einer Hand stammen, unterscheiden sich die Putti im Hintergrund in ihrer qualitativen Ausführung von der Hauptgruppe. Sie sind alle auf Maria und Jesus ausgerichtet und blicken sie an. Am aktivsten sind die unteren Putti, die beide den Mund leicht öffnen und damit im Moment des Erkennens dargestellt zu sein scheinen. Ihre Lippen sind daher auch etwas weicher und wulstiger modelliert und nicht so spitz zulaufend wie bei den oberen Gesichtern mit geschlossenen Mündern. Stilistisch stehen sich die Köpfe in ihrer rundlichen, pausbäckigen Ausführung sehr nahe. Einzelne Details wie die Augen wurden zart in den Stein geschnitten, Ober- und Unterlider sind besonders betont. Einen größeren Variantenreichtum offenbaren die Frisuren, wobei besonders die auf der rechten Seite nur sehr einfach und grob ausgearbeitet wurden. Dass die oberen und unteren Putten jeweils paarweise zusammengehören, offenbaren auch die Flügel, deren Anordnung sich jeweils gleicht. Passgenau breiten sie sich auf der freien Fläche aus und gestalten so mit wenigen Wolkenbändern den Hintergrund. Während die ausgewogene, symmetrische Konzeption der Köpfe sicher auf den Entwerfer des Reliefs, also Antonio Rossellino, zurückgeht, scheint die Ausführung aufgrund der gegenüber der Hauptgruppe deutlich abnehmenden Qualität in den Händen eines Assistenten gelegen zu haben.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup>Vgl. CARL 2006, Bd. 1, S. 69.

<sup>132</sup>Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel III.2.3.

<sup>133</sup>Siehe hierzu auch die Ausführungen in Kapitel II.3.4.1.

## 2.4.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung

### Forschungsgeschichte

Wilhelm Bode erwähnte dieses Werk erstmals 1897 in seinem Buch über die Sammlung Hainauer in Berlin und schrieb es Antonio Rossellino zu.<sup>134</sup> Er begründete diese Attribution mit der großen stilistischen Ähnlichkeit mit dem Madonnentondo in San Miniato al Monte (Abb. 49).<sup>135</sup> An der Autorschaft Antonios wurden seitdem kaum Zweifel geäußert. Einzig Venturi stellte diese in Frage und vermutete einen anderen Bildhauer als ausführenden Künstler.<sup>136</sup> Im ersten Sammlungskatalog des Metropolitan Museum of Art, der das Relief enthält, folgte man jedoch der älteren Meinung Bodes.<sup>137</sup>

Gottschalk befasste sich als erster wieder ausführlicher mit dem Relief und entschied sich ebenfalls für eine Zuschreibung an Antonio. Er sah in dem Relief eine recht frühe Komposition des Künstlers, die bereits ausgewogener sei als die der Berliner Madonna im Bode-Museum (Abb. 73), welche aber seiner Meinung nach in nur kurzem zeitlichen Abstand davor entstanden sei. Für die sog. *Altman-Madonna* bedeutet dies nach Gottschalk eine Datierung in die Mitte der 1450er Jahre, auf jeden Fall in die Zeit vor dem Tondo des Grabmals in San Miniato al Monte.<sup>138</sup> Planiscig meinte ebenfalls ein frühes Werk des Künstlers zu erkennen und setzte das Relief vorsichtig in die Jahre vor 1461.<sup>139</sup> Galassi hielt es gleichfalls für eine frühe, eigenhändige Arbeit Antonios.<sup>140</sup> Petrucci erkannte in dem New Yorker Relief eine Arbeit Antonio Rossellinos aus den 1460er Jahren, zudem fielen ihr Parallelen zu der Gestaltung des Grabmals des Beato Marcolino in Forlì auf.<sup>141</sup>

Von größerer forschungsgeschichtlicher Bedeutung ist erst wieder ein Aufsatz Pope-Hennessys, der der *Altman-Madonna* eine Einzelstudie widmete.<sup>142</sup> Er untersuchte das Relief sehr genau, verglich es mit weiteren Antonio Rossellino zugeschriebenen Madonnenreliefs und ordnete diese nach ihrer mutmaßlichen Entstehungszeit. Pope-Hennessy kommt darin ebenfalls zu einer frühen Datierung des Reliefs, nämlich in die Zeit vor dem Tondo in San Miniato al Monte. Ausgehend von der Annahme, dass die Statue des hl. Sebastian aus Empoli und die auf 1456 sicher datierte *Chellini-Büste* im gleichen Zeitraum entstanden seien, arbeitete Pope-Hennessy die Parallelen dieser beiden Arbeiten zu der *Altman-Madonna* heraus.<sup>143</sup>

Kecks schloss sich in seiner Dissertation über die Florentiner Madonnenreliefs der weit

---

<sup>134</sup>BODE 1897, S. 61, Nr. 6.

<sup>135</sup>Ebd., S. 9, siehe auch BODE 1892–1905, S. 102–104.

<sup>136</sup>VENTURI 1908, S. 626, Anm. 1.

<sup>137</sup>NEW YORK 1928, S. 125f.

<sup>138</sup>GOTTSCHALK 1930, S. 42f.

<sup>139</sup>PLANISCIG 1942, S. 27f. und 52f.

<sup>140</sup>GALASSI 1949, S. 174.

<sup>141</sup>FLORENZ 1980, S. 22f.

<sup>142</sup>POPE-HENNESSY 1970.

<sup>143</sup>Ebd., S. 137–141. Siehe zu der umstrittenen Datierung des hl. Sebastian die Ausführungen in Kapitel II.2.2.1.

verbreiteten Ansicht einer Frühdatierung um 1460 an.<sup>144</sup> Er meinte in der Reliefbehandlung den Einfluss Desiderios zu spüren und, obgleich es sich um ein Frühwerk handle, doch schon eine „meisterliche Formulierung des Themas“ vor sich zu haben.<sup>145</sup> Die aktuellen Sammlungskataloge des Metropolitan Museum of Art schlagen ebenfalls eine frühe Datierung des Reliefs vor.<sup>146</sup>

Außer der kurzen Erwähnung Venturis zu Beginn des letzten Jahrhunderts gab es also nie ernsthafte Zweifel an der Autorschaft Antonios. Allgemeiner Konsens ist die Frühdatierung um 1460, die es im Folgenden noch einmal zu hinterfragen gilt.

### Einordnung und Datierung

Das Madonnenrelief ist in der Komposition einer Sitzgruppe, der schrägen Positionierung des Kindes sowie dessen unterschiedlich angezogenen Beinen ganz den vorhergehenden Darstellungen verpflichtet. Einzelne Details, wie der nach vorne geschobene linke Arm der Madonna und ihre gespreizten Finger, die zärtlich an den Fuß des Kindes fassen, finden sich sowohl bei früheren halbfigurigen Madonnendarstellungen Antonios als auch am Tondo in San Miniato al Monte. Die anmutige und zugleich ernste Ausstrahlung von Maria und Jesuskind sowie die präzise Ausführung des Reliefs gleichen den vorhergehend besprochenen Arbeiten, so dass von einem eigenhändigen Werk Antonios auszugehen ist.

Die im Gegensatz zu früheren Reliefs - wie der Madonna in der Sammlung Morgan - mit größerer Materialtiefe dargestellten Puttenköpfe im Hintergrund weisen in ihrer Ausführung und Gestaltung Parallelen zu dem Rahmen des Tondos auf. Bis auf einen Putto sind dort alle Köpfe von Assistenten ausgeführt. Eine Beteiligung von Mitarbeitern scheint es auch bei der *Altman-Madonna* gegeben zu haben. Der Entwurf geht aber sicher auf Antonio zurück.<sup>147</sup>

Die eingesetzten gestalterischen Mittel, wie zum Beispiel die durch den höheren Reliefgrad erzielte stärkere Unterscheidung einzelner Bildpartien, rücken das Relief zeitlich von den vorher besprochenen halbfigurigen Arbeiten ab. Ein Vergleich mit dem Tondo in San Miniato al Monte hingegen zeigt eine ähnliche Stilstufe. Gemeinsamkeiten zwischen beiden Arbeiten bestehen neben der natürlichen Figurenauffassung auch in einzelnen Details, wie dem schmalen Mariengesicht mit den tief eingeschnitten Augen. Das Christuskind der *Altman-Madonna* wirkt jedoch verhaltener, was der unterschiedlichen inhaltlichen Bedeutung beider Arbeiten geschuldet sein dürfte.<sup>148</sup>

---

<sup>144</sup>KECKS 1988, S. 102, Bildlegende zu Abb. 123.

<sup>145</sup>Ebd., S. 102.

<sup>146</sup>Das Relief wird hier zwischen 1455 und 1460 datiert, NEW YORK 1983, S. 200; NEW YORK 2011, S. 13-15; NEW YORK 2012, S. 298.

<sup>147</sup>Siehe zu den möglichen ausführenden Werkstattmitarbeitern Kapitel II.3.4.1.

<sup>148</sup>Der Tondo ist als Symbol des Himmels zu verstehen, in den der Kardinal aufgenommen werden möchte. „In contrast to the earlier monuments [Grabmal des Leonardo Bruni und des Carlo Mar-supini in Santa Croce, Florenz], where angels passively adore the Madonna and Child roundel, Rossellino's form is physically supported by two angels as it wafts down from heaven. As such it is the first mystical depiction of the Madonna and Child actively claiming the soul of the deceased for



Neben stilistischen Gründen zugunsten einer frühen Datierung des Reliefs nannte Pope-Hennessy Parallelen zu dem hl. Sebastian in Empoli (von ihm datiert auf die Zeit um 1460, Abb. 43) und zu der *Chellini-Büste* (1456, Abb. 22). Von besonderer Bedeutung sei der bräunlich verfärbte Marmor, den Antonio in den 1450er Jahren verwendet habe. Pope-Hennessy ließ dabei aber die Tatsache unberücksichtigt, dass die erst 1477 entstandene Statue des hl. Johannes im Bargello in Florenz ebenfalls aus einem bräunlich verfärbten Marmor gefertigt wurde. Für eine Entstehung der Werke im gleichen Zeitraum muss das Material also nicht unbedingt sprechen.<sup>149</sup> Mittlerweile konnte zudem festgestellt werden, dass diese Verfärbungen erst lange nach der Bearbeitung des Marmors langsam einsetzten, der Bildhauer den Stein also nicht bewusst wählte.<sup>150</sup>

Die des Weiteren von Pope-Hennessy aufgezählten Ähnlichkeiten in der Oberflächenbehandlung von Relief und *Chellini-Büste*, wie die Ausführung des Haares, sind zwar vorhanden, doch lassen sich derartige Parallelen auch zu den Frisuren der die Bahre tragenden Engel am Grabmal in San Miniato al Monte erkennen. Diese Art der Gestaltung erscheint somit im Werk Antonios über einen längeren Zeitraum und eignet sich nicht für eine konkrete zeitliche Eingrenzung.

Eine weitere Gemeinsamkeit sah Pope-Hennessy zwischen dem Steh- bzw. Sitzmotiv des hl. Sebastian und dem Christuskind. Die frontale Haltung der Beine, das Wegdrehen des Oberkörpers und die Drehung des Kopfes seien Belege für eine zeitlich nicht allzu weit auseinander liegende Beschäftigung des Künstlers mit dieser speziellen Figurendisposition. Am wahrscheinlichsten erschien Pope-Hennessy deshalb eine Datierung nach der Londoner Büste und vor dem Grabmal in Florenz, also zwischen 1457 und 1461.<sup>151</sup> Der Vergleich einer stehenden männlichen Figur mit einer sitzenden Kinderfigur erscheint gewagt und ist in diesem Fall auch nicht überzeugend. Die Statue des Sebastian entstand zudem vermutlich erst in den späten 1460er Jahren.<sup>152</sup>

Weitere Werke der Bildhauerei, die Antonio über die eigene, nun seit einigen Jahren andauernde Beschäftigung mit der Thematik der sitzenden Madonnenfiguren vorbildhaft gewesen sein könnten, sind kaum auszumachen. Den Hauptanteil scheint Antonio aus seinen früheren Werken übernommen zu haben; die *Altman-Madonna* stellt, wie bereits dargelegt, in vielerlei Hinsicht eine Weiterentwicklung seines eigenen Typus dar.

Vermutlich war Antonio nun aber die bereits erwähnte *Madonna Panciatichi* Desiderios da Settignano bekannt (Abb. 106), die wohl kurz nach 1460 entstanden ist.<sup>153</sup> Im Sitzmotiv und der Figurengestaltung finden sich zwar keine bemerkenswerten Übereinstimmungen, die die Kenntnis des Werks Desiderios voraussetzen würden, jedoch stellt

---

all eternity.“ OLSON 2000, S. 141f.

<sup>149</sup>Auch wenn dieser sich besonders stark verfärbende Marmor einem einmalig für die Werkstatt erworbenen Bestand an Marmor angehörte, spricht dies nicht zwangsläufig für eine zeitnahe Entstehung, da es keine Seltenheit in den Florentiner *botteghe* war, dass ein Werkblock jahrelang lagerte, bevor man ihn bearbeitete.

<sup>150</sup>Vgl. hierzu die Ausführungen zum Erhaltungszustand im Katalogteil VI.A.6.

<sup>151</sup>POPE-HENNESSY 1970, S. 139-141.

<sup>152</sup>Vgl. hierzu Kapitel II.2.2.1.

<sup>153</sup>Siehe zu der *Madonna Panciatichi* MOZZATI 2007C und die Ausführungen in Kapitel III.2.1.

die vordere Thronvolute eine wichtige Gemeinsamkeit dar. Antonio hat deren Gestaltung und die Art und Weise, sie fast frontal zu zeigen, übernommen sowie sie zusätzlich um die sichtbare hohe Lehne mit zweiter, höher liegender Volute ergänzt. Letztendlich werden in beiden Reliefs zwei völlig unterschiedliche Stuhllarten gezeigt, bei Desiderio handelt es sich wohl um einen Faltstuhl mit seitlich weggedrehten Voluten, wohingegen Antonio ein thronähnliches Mobiliar mit Rückenlehne nutzte.<sup>154</sup> Vermutlich hat er sich aber von der seitlichen Volute der *Madonna Panciatichi* inspirieren lassen und dieses räumlich überzeugende Motiv in sein Relief übernommen und für seine Zwecke - die Darstellung einer stärker hoheitlichen Madonna - umgewandelt. In seinen vorherigen Madonnenreliefs war genau diese Einbindung des Stuhls und dessen bildhauerische Angabe eine Schwachstelle, eine überzeugende räumliche Lösung gelang ihm erst in der *Altman-Madonna*.

Auch die vermutlich um 1460 entstandene *Madonna Foulc* Desiderios (Abb. 105) war Antonio bei der Fertigung der *Altman-Madonna* wahrscheinlich bekannt. Eine sehr auffällige Gemeinsamkeit mit der *Madonna Foulc* ist das dort ebenfalls von Maria abgewandte Kind und der daraus resultierende Bezug zum Betrachter. Auf eine Vorbildlichkeit des Reliefs Desiderios für Antonio verweist des Weiteren die gleiche Geste, die Maria mit ihrer rechten bzw. bei Antonio mit ihrer linken Hand ausbildet. Beide Male erscheint der Fuß Christi zärtlich zwischen Zeige- und Mittelfinger gelegt. Es war vermutlich Desiderio, der dieses ikonografisch bedeutsame Motiv in seine Madonnen Darstellungen aufnahm, erstmals geschehen am Tondo des *Marsuppini-Grabmals* (Abb. 10) und dann noch einmal bei der späteren *Madonna Foulc*. Antonio griff das Motiv bereits bei der Madonna in Wien auf, doch ist die Handhaltung dort eine andere. Letztendlich entspricht die Wiener Geste mehr dem ikonografischen Standardtypus, der den Fuß Christi in einer Mulde zwischen Daumen und Zeigefinger zeigt. Die Variation in der New Yorker Darstellung geht dagegen vermutlich auf die Auseinandersetzung mit den Reliefs Desiderios zurück. Diese formale Übernahme ermöglichte es Antonio, das ikonografisch wichtige Motiv zu nutzen, ohne dabei den Sitz des Kindes und die für ihn typische Handhaltung Marias mit gespreizten Fingern verändern zu müssen.

Der bei der *Altman-Madonna* besonders auffallende pyramidale Bildaufbau findet sich hingegen in der Malerei vorgebildet. Bereits Fra Filippo Lippi verwendete eine ähnliche Thronposition innerhalb seines Tondos im Palazzo Pitti (Abb. 117). Die Darstellung der Beziehung zwischen Maria und Kind liefert allerdings kein Vorbild. Auch weitere Kompositionen sitzender Madonnen Fra Filippo Lippis in den Uffizien in Florenz (Abb. 118) und in der Alten Pinakothek in München stellen, wie bereits Pope-Hennessy ausführte, keine direkten Vorbilder für die *Altman-Madonna* dar.<sup>155</sup>

Weitere mögliche Vorbilder aus der Malerei der zweiten Hälfte des Quattrocento sind nicht auszumachen. Pope-Hennessy untersuchte neben den Bildern Fra Filippo Lippis

<sup>154</sup>Bei dem Faltstuhl handelt es sich um ein oft in privaten Haushalten verwendetes Möbelstück. Auch die Tatsache, dass keine Heiligenscheine gezeigt werden unterstreicht eine eher intime, häusliche Szene.

<sup>155</sup>POPE-HENNESSY 1970, S. 146-148. Siehe zu einem Forschungsüberblick der Gemälde Fra Filippo Lippis RUDA 1993, S. 453-455, Nr. 55 und S. 468f., Nr. 61-62.

auch erfolglos Gemälde von Domenico Veneziano, Alesso Baldovinetti und Francesco Pesellino, allesamt erfolgreiche Maler von Madonnenbildern, die aber kaum bemerkenswerte kompositorische Parallelen zu der *Altman-Madonna* Antonio Rossellinos aufweisen.<sup>156</sup> Dagegen nannte er formale Analogien zwischen Werken der ersten Jahrhunderthälfte und den Darstellungen Antonio Rossellinos. Gemeinsamkeiten fänden sich beispielsweise bei den stehenden Engeln in Filippo Lippis *Barbadori-Altar* von 1437 und ihnen ähnelnden Figuren der Marienkrönung in Sant’Ambrogio aus den frühen 1440er Jahren. Die Vergleiche und Vorbildlichkeiten beziehen sich allerdings fast ausschließlich auf die Gewandbehandlung. Die Komposition selbst knüpft hingegen laut Pope-Hennessy an die einmal entwickelte Grundidee Antonios an.<sup>157</sup> Die angeführten Beispiele Pope-Hennessys zeigen zwar grundsätzliche Ähnlichkeiten in der Gewandbehandlung, doch sind diese keinesfalls so zwingend, dass von einer direkten Auseinandersetzung Antonios mit ihnen ausgegangen werden muss. Hinsichtlich der wichtigeren Figurenkonstellation und der Frage der Gruppenbildung liefern sie keine Hinweise oder Vergleichsmöglichkeiten.

Zur näheren Eingrenzung der Datierung lohnt dagegen ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte der *Altman-Madonna*. Diese ist recht überschaubar; die strenge Komposition, in der das Kind sich von der Mutter abwendet, scheint dem darauffolgenden Zeitgeschmack nicht entsprochen zu haben. In der kurzen Zeitspanne von etwa 15 Jahren, in der die Bildhauerei noch bedeutende Lösungen für das Thema der Madonnendarstellung hinterließ - bevor die Malerei diese Position einnahm -, ist es vor allem Mino da Fiesole, der sich auf die Art der Darstellung eines sitzenden, sich von der Mutter abwendenden Kindes bezog.<sup>158</sup> Recht frei reflektieren seine Madonnenreliefs im New Yorker Metropolitan Museum of Art (Abb. 133) und dem Museo della Collegiata in Empoli die Kenntnis der *Altman-Madonna*. Beide Arbeiten lassen sich in jedem Fall nur durch florentinische Einflüsse erklären und sind sicher zwischen den beiden Romaufenthalten Minos entstanden.<sup>159</sup>

<sup>156</sup>POPE-HENNESSY 1970, S. 146-148. Die häufig irrtümlicherweise für Francesco Pesellino (1422-1457) in Anspruch genommenen Kompositionen einer thronenden Madonna mit auf dem Schoß sitzendem Jesuskind (siehe zu der Zuschreibung an Pesellino beispielsweise Jeffrey Ruda, der die Komposition in die 1450er Jahre datierte, RUDA 1993, S. 406) stammen von einem Lippi-Pesellino-Imitator (früher häufig als Pseudo Pier Francesco Fiorentino bezeichnet) und datieren vermutlich aus der Zeit um 1470/75. Bekannte Beispiele befinden sich im Philbrook Museum of Art, Tulsa/OK (Inv.-Nr. 1961.9.12); dem Art Institute of Chicago (Inv.-Nr. 1954.318); dem Christlichen Museum in Esztergom und dem Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (Inv.-Nr. P16w11, Abb. 119) oder der National Gallery of Art in Washington D.C. (Inv.-Nr. 1939.1.214, Abb. 113). Bei letztgenannter Komposition dreht sich das Christuskind ebenfalls von der Mutter weg und folgt ihrer Blickrichtung (siehe auch Abb. 112). Für weitere Ausführungen zu dem Meister, seiner Bedeutung und Darstellungen der Madonna mit Kind siehe Kapitel V.2.1.

<sup>157</sup>POPE-HENNESSY 1970, S. 146f.

<sup>158</sup>Die ab ungefähr 1470 beliebten und verbreiteten Kompositionen in der Bildhauerei zeigen das Christuskind entweder stehend und zu dem Betrachter blickend, wie beispielsweise die bekannte Komposition Verrocchios im Bargello in Florenz (Inv.-Nr. 415 S, Abb. 123), siehe dazu zuletzt WINDT 2003, S. 67-74 und 234f., Nr. 13; oder aber es interagiert verstärkt mit der Mutter, wie beispielsweise die sog. *Blumenthal-Madonna* Benedettos da Maiano im Metropolitan Museum of Art, New York (Inv.-Nr. 41.190.137, Abb. 110), siehe dazu zuletzt NEW YORK 2011, S. 34f.

<sup>159</sup>Mino war von 1453-1464 und 1474-1480 in Rom tätig. Das Relief in New York ist laut Zuraw um 1465

Die Reliefs weisen einen bestimmten zitathaften Stil auf, der Minos Werken häufiger eigen ist. Die Madonna im Museo della Collegiata zeigt eine nach links gewandte sitzende Maria in Dreiviertelansicht, auf deren nur angedeutet wiedergegebenem Schoß das frontal ausgerichtete Christuskind sitzt. Mit beiden Armen hält sie es an den Beinen fest. Christus hat seine linke Hand zum Segensgestus erhoben. Der Stuhl ist durch eine rechts unten angebrachte Armlehne markiert, welche entgegen der eigentlichen Bildperspektive in völliger Seitenansicht gezeigt ist und damit mehr wie ein Schmuckelement und nicht wie eine räumliche Positionsbestimmung zu verstehen ist.

Das Objekt in New York zeigt wiederum eine in Dreiviertelansicht wiedergegebene nach links gewandte Madonna, die das auf ihrem Schoß sitzende Christuskind festhält. Dieses ist sehr lebhaft, mit unterschiedlich angezogenen Beinen dargestellt. Rechts unten befindet sich eine sehr aufwendig gestaltete, mit Voluten abgeschlossene Armlehne, auf der Maria ihren linken Arm stützend abgelegt hat. Im Rücken reicht ihr die Lehne bis zu den Schultern. Trotz ihrer eindeutigen Funktion stimmt die zu weit nach rechts gerückte, perspektivisch falsch aufgefasste Lehne nicht mit dem ansonsten für die Figuren verwendeten Maßstab - der im Übrigen auch bei Maria und Kind nicht korrekt umgesetzt ist - überein.

Minos recht eigenwillige Lösungen erzielen durch die teilweise absichtlich verdrehten Perspektiven und die verschiedenen Größen eine besondere ästhetische Wirkung. Sie unterscheiden sich deutlich von den nach Natürlichkeit und Harmonie strebenden Darstellungen Antonios. Von dessen *Altman-Madonna* aber scheint Mino die kompositorische Idee einer nach links gewandten Madonna in Dreiviertelansicht und die Wiedergabe einer seitlichen Lehne übernommen zu haben. Auch die Art und Weise, das Jesuskind dem Betrachter zu präsentieren und dieses nicht auf die Mutter bezogen auszurichten, scheint dem Relief Antonios entlehnt worden zu sein. Auf das frühere Madonnenrelief Antonios in der Sammlung Morgan rekurren hingegen die Sitzhaltung des Kindes und die vor und hinter Marias Arm geschobenen Beine.

Minos Auseinandersetzung mit den Werken Antonios liegt sicher auch darin begründet, dass er sich dem damaligen Florentiner Geschmack, der sich recht offensichtlich in den erfolgreichen Kompositionen Antonios zeigt, anpassen musste, wollte er Erfolg haben. Er nahm die in Florenz entwickelten Lösungen in sein Werk auf und fertigte auch später in Rom Madonnenreliefs, denen die Auseinandersetzung mit Werken Antonios anzusehen ist.<sup>160</sup>

---

entstanden (Madonna mit Kind, Marmor, 94,6 x 58,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 29.100.25), siehe zur Datierung und zu einem Forschungsüberblick ZURAW 1993, S. 694-696, Nr. 26. In dem Relief in der Collegiata erkannte Zuraw einen reiferen Stil, sie datierte das Werk überzeugend in die Zeit nach 1468, als Mino sich bereits ausführlich mit der zeitgenössischen Florentiner Kunst auseinandersetzen konnte (Madonna mit Kind, Marmor, 79,5 x 54 cm, Museo della Collegiata, Empoli), siehe zur Datierung und einem Forschungsüberblick ebd., S. 721-723, Nr. 32. Bei den auch gut zu diesen Kompositionen passenden Reliefs im Detroit Institute of Arts (Inv.-Nr. 53.367) und der National Gallery of Art in Washington D.C. (Inv.-Nr. 1937.1.126) handelt es sich wohl um Fälschungen, POPE-HENNESSY 1980B, S. 235f. Zuraw erkannte die Reliefs dagegen als Werke Minos da Fiesole an, ZURAW 1993, S. 701-705, Nr. 28.

<sup>160</sup>Allgemein zu Minos Beschäftigung mit Madonnenreliefs und den nicht immer einfachen Zuschrei-

Einzig Gregorio di Lorenzo bezog sich in einer Komposition noch einmal deutlich auf die *Altman-Madonna*. Die betreffende Darstellung existiert in einer Version aus schwarzem Marmor, die Alfredo Bellandi in seiner jüngst erschienenen Monografie dem Bildhauer selbst zuschrieb, und weiteren Repliken in Stuck und Cartapesta, die aus der Werkstatt Gregorios stammen sollen (Abb. 108).<sup>161</sup> Die Madonna sitzt auf einem nicht näher definierten Thron und hält das sie nicht ansehende Christuskind auf ihrem Schoß; beide wenden sich nach links, das Christuskind schaut aus dem Relieffeld hinaus. Im Hintergrund sind geflügelte Puttenköpfe zu erkennen. Die Muttergottes stützt das Kind mit ihrer rechten Hand von hinten an der Schulter, ihren linken Arm hat sie leicht angewinkelt an den Körper gezogen, die Hand liegt am Oberschenkel auf, anstatt wie bei der *Altman-Madonna* das Kind zu berühren - aufgrund der Proportionierung der Körper wäre dies auch unmöglich gewesen. Maria ist sehr groß, fast überlängte wiedergegeben, wohingegen das Christuskind sehr klein und zurückhaltend dargestellt ist. Auch wenn im Detail Unterschiede vorhanden sind, die grundsätzliche Komposition scheint von dem Relief Antonios inspiriert worden zu sein. Eine umgekehrte Abhängigkeit ist jedenfalls aufgrund der geringeren Qualität und kompositorischen Ungenauigkeiten im Werk Gregorios nicht anzunehmen. Leider lässt sich das Relief Gregorios nicht genau datieren, vorgeschlagen werden von Bellandi die Jahre 1460/1470. Legt man 1470 als letztmögliche Entstehungszeit zugrunde, würde das die hier bereits vorgestellten Überlegungen zumindest unterstützen.

Eine weitere Arbeit, die Bellandi Gregorio zuschrieb, zeigt eine ebenfalls nach links gewandte Muttergottes mit sich von ihr abwendendem Christuskind.<sup>162</sup> Dieses ist lebhafter gezeigt als in der *Altman-Madonna*; die unterschiedlich angezogenen Beine und Arme verraten sowohl deren Kenntnis wie auch die anderer Madonnenreliefs Antonios. Die Komposition ist zusätzlich durch einen ganz links stehenden Johannes den Täufer und zwei Puttenköpfe in der oberen Reliefhälfte ergänzt. Die Anordnung wirkt unausgewogen, die Darstellung mit einer Johannesfigur kommt in den bekannten Reliefs Gregorios sonst nicht vor. Von dieser ungewöhnlichen Komposition sind keine weiteren Wiederholungen bekannt. Vermutlich handelt es sich bei diesem, im Vergleich zu anderen Madonnenreliefs Gregorios auch außergewöhnlich kleinen Objekt, um eine Fälschung des 19.

---

bungsfragen ebd., S. 194-231. Als Florentiner Vorbild erkannte Zuraw zumeist Desiderio da Settignano, die deutlicheren Parallelen zum Werk Antonios hingegen finden kaum Erwähnung. In dieser Auseinandersetzung mit Florentiner Vorbildern erkannte aber auch Zuraw eine bewusste Anpassung seines Stils an den Florentiner Geschmack: „Mino’s reliefs carved after his return to Florence reveal both his awareness of the prevailing taste in Florence and his willingness to alter his own work to conform to his fashion.“ Ebd., S. 216. Ferner: „Mino’s works from this period [1464-1474] might be described as a conscious attempt to absorb all of the popular stylistic models available in Florence. Not only the Madonna and Child reliefs, but also larger works produced after 1464, reveal Mino deliberate attempts to conform. Upon his return to Rome in 1474, Mino attempted to combine his newly codified Florentine mode with the aesthetics then current in the papal city.“ Ebd., S. 227.

<sup>161</sup>BELLANDI 2010, S. 326-328, Nr. III.1.31.-III.1.35. Bei Gregorio di Lorenzo handelt es sich um den früher mit dem Notnamen „Meister der Marmormadonnen“ bezeichneten Bildhauer, siehe zu seiner Identifikation ebd., S. 1-81; zu dem Bildhauer hier auch Kapitel IV.1.

<sup>162</sup>Madonna mit Kind und Johannes dem Täufer, Marmor, 55 x 40 cm, zuletzt in London, Galerie Daniel Katz Limited, Bellandi datierte das Relief auf 1460/70, ebd., S. 334, Nr. III.1.48.

Jahrhunderts.<sup>163</sup>

Die aufgeführte Entwicklungslinie innerhalb der halbfigurigen Madonnendarstellungen Antonios, die Nähe zum Tondo in San Miniato al Monte sowie die Rezeptionsgeschichte lassen eine zeitgleiche oder sich zumindest unmittelbar an die Arbeiten in San Miniato anschließende Entstehung der *Altman-Madonna* wahrscheinlich erscheinen, also vermutlich Mitte der 1460er Jahre.

## 2.5. Madonna mit Kind und zwei Putten, Berlin, Bode-Museum

Das Relief im Bode-Museum ist aus weißem Carrara-Marmor und maß ursprünglich 75 x 50,5 cm (Abb. 73).<sup>164</sup> Im Mai 1945 wurde das Werk während eines Brandes in dem Berliner Leitturm, der als Auslagerungsort für die vom Krieg bedrohten Kunstwerke fungierte, stark zerstört. Die erhaltenen Fragmente wurden mit verschiedenen Maßnahmen gesichert. In den letzten Jahren entschied man sich dafür, das vollständige Relief anhand eines erhaltenen Gipsabdruckes des Originals zu rekonstruieren und die Fehlstellen aufzufüllen. So präsentiert sich das Werk seit 2012 wieder vollständig - die ergänzten Stellen sind durch eine geringfügig hellere Farbgebung erkennbar.

Das Relief ist stellenweise sehr hoch, einzelne Partien sind fast rundplastisch ausgearbeitet. Eingefasst ist das Figurenmotiv in einen einfach profilierten Rahmen.

### 2.5.1. Werkanalyse

#### Beschreibung

Die thronende Muttergottes wendet sich in dieser Darstellung zur rechten Seite. Auf ihrem Schoß sitzt, ihr seitlich zugewandt, auf einem Quastenkissen das Christuskind, das in seiner Kopfdrehung der Blickrichtung der Mutter folgt. Der Thron selbst ist an beiden Ecken durch zwei seitliche Voluten gekennzeichnet, wodurch eine klare Angabe der Sitzposition gewährleistet ist. Unterhalb der linken Volute ist noch eine Verzierung mit einer Darstellung eines Greifvogels zu erkennen. In der rechten unteren Bildecke überragen die in sehr hohem Relief ausgearbeiteten Knie den Bildrand. Im Hintergrund ist in den oberen Ecken zwischen Wolken je ein geflügelter Engelskopf zu sehen.

Mit ihren Armen umfängt Maria ihr Kind. Ihre rechte Hand liegt beschützend auf den Beinen Jesu, mit ihrer linken Hand fasst sie von hinten zärtlich an den Kopf des Kindes. Sie trägt eine in der Taille gegürtete *gamurra*, die durch einen Schlitz auf Brusthöhe

---

<sup>163</sup>Die Provenienz lässt sich auch nicht sehr lange zurückverfolgen; bevor es in die Sammlung Mège in Paris kam, befand es sich wohl Ende des 19. Jahrhunderts in der Sammlung von Louis Carrand, MIGEON 1909, S. 5 (dort Antonio Rossellino zugeschrieben).

<sup>164</sup>Bode-Museum (ehemals Kaiser-Friedrich-Museum), Berlin, Inv.-Nr. 1709, Werkkatalog VI.A.7.

den Blick auf ein Untergewand freigibt, und darüber einen mittels einer über der Brust gespannten Kordel zusammengehaltenen Umhang, der über beide Schultern seitlich hinabfällt. Maria hat lockiges Haar, das am Hinterkopf mit einem locker drapierten Schleier bedeckt ist, der weit ausladend an ihrem Rücken herabfällt. Ein großer Nimbus hinterfängt ihren Kopf. Bemerkenswert ist ferner der Schmuck Marias, neben einer schlichten Halskette trägt sie einen Ring an ihrer rechten Hand.

Das Gesicht ist ähnlich dem der *Altman-Madonna* ausgebildet und weist eine präzise konturierte Umrisszeichnung von Mund und Augen auf. Deutlich sind die Augenhöhlen eingeschnitten, und die Augenwinkel laufen spitz zusammen. Die Augenbrauen sind kräftig hervorgehoben und leiten nicht mehr in einem rundlichen Schwung in den Nasenrücken über. Die entstehende leichte Krümmung verleiht dem Gesicht einen etwas herben Charakter. Die breiten, sinnlichen Lippen werden an den Mundwinkeln etwas nach oben gezogen. Charakteristisch ist auch hier die leicht vorspringende spitze Oberlippe.

Das Jesuskind sitzt mit ausgestreckten Beinen in bewegter Haltung auf dem Schoß. Das rechte Bein ist leicht angezogen und der Fuß so angehoben, das die Fußsohle sichtbar wird. Die Arme sind auf Brusthöhe angewinkelt. Die schon vor dem Krieg beschädigten Hände - wie eine aus dieser Zeit stammende Fotografie zeigt - sind zu lockeren Fäusten geschlossen, allerdings besteht eine große Variation bei der Biegung einzelner Finger. Das Kind trägt ein enganliegendes Hemdchen mit Ärmeln und ein um den Oberkörper gewickeltes Tuch; um den Hals hängt ein mit Schmucksteinen verzierter Kreuzanhänger. Der von einem großen Kreuznimbus hinterfangene Kopf ist leicht geneigt und von der Mutter seitlich abgewendet. Die gelockten Haare fallen in die Stirn und stehen keck vom Kopf ab. Das füllige Gesicht hat kräftig herausmodellerte Wangen und ein prägnantes Kinn. Auch hier wurden die Konturen deutlich herausgearbeitet; sowohl Ober- als auch Unterlid wurden eingeritzt und wölben sich über dem tiefliegenden Augapfel. Die Nase ist recht breit und fleischig angelegt. Der geschlossene Mund hat stark schattierte Mundwinkel, die Lippen sind zugespitzt.

Die beiden großen, von Flügeln gerahmten Puttengesichter sind genau in die beiden oberen Ecken eingepasst und auf die Sitzgruppe ausgerichtet. Sie weisen einen gegenüber früheren Darstellungen erhöhten Reliefgrad auf, so dass genügend Material für eine modellierende Oberflächenbehandlung zur Verfügung steht. Die Gesichter sind füllig mit klar konturierten lebhaften Gesichtszügen. Die Haare sind gelockt, beim rechten Kopf sind sie schneckenartig eingedreht und stehen stärker ab. Während der linke Putto dem Betrachter entgegen blickt, schaut der rechte auf das Christuskind herab.

### **Komposition und Reliefgestaltung**

Das gerahmte Bildfeld wurde vollständig ausgenutzt; die hohe Gestalt der Madonna bildet eine Mittelachse, zu deren Seiten sich symmetrisch die beiden Puttengesichter anordnen. Im unteren Bereich wird das Relief gänzlich schräg von den angeordneten Thronvoluten ausgemessen. Mittels der Markierung beider Lehnen ist erstmals die Sitz-

fläche genau definiert. Durch die Haltung des Kindes und das Herauswenden des Kopfes wird eine starre pyramidale Anordnung der Sitzgruppe vermieden. Erstmals bildet nicht der Arm der Madonna die erste optische Ebene, sondern ihre mit viel Materialvolumen ausgearbeiteten Knie. Dieser breite Schoß und das mit ausgestreckten Beinen auf dem vom Betrachter aus gesehenen hinteren Bein der Mutter sitzende Christuskind sorgen für einen überzeugenden dreidimensionalen Eindruck. Diese Körperlichkeit kann vielfältiger genutzt werden als bei den vorangegangenen Reliefs. Der Arm liegt räumlich gesehen über dem Schoß und nicht einfach seitlich abschränkend daneben. Die gesamte Sitzfigur erreicht dadurch eine höhere plastische Wirkung und ein sehr natürliches Erscheinungsbild.

Gelungen ist auch die Art, wie die leicht gedrehte Hand Marias an den Kopf des Jesuskindes fasst und dabei durch ihre Drehung und das Zeigen der Handinnenfläche an Tiefe gewinnt. Zusätzlich unterstützt das die plastische Wirkung des Kopfes. Die dabei differenziert in ihrer Höhe und in ihrem Reliefgrad abgestuft gestaffelt gezeigten Finger tragen ebenfalls zu dieser räumlichen Wahrnehmung bei.

Ein mit der *Altman-Madonna* (Abb. 72) vergleichbares Detail ist der über die zum Betrachter gedrehte Schulter gelegte Mantel und seine Brechung über der Thronlehne. Auch hier zeigt die Berliner Madonna einen Fortschritt gegenüber dem Relief in New York. Insbesondere in der rechten Schulterpartie wurde der Arm unter dem Gewand stärker herausmodelliert. Die Faltengebung des Mantels ist natürlicher, die beiden aufeinander zulaufenden großen Falten bilden eine tiefe Mulde, die die tatsächliche Stärke des Oberarms betont. Die Rundungen der Schulter sind präziser ausgearbeitet und der umgeklappte Saum mit feiner Fältelung trägt zu einem natürlichen Gesamtbild bei. Etwas zu flächig fällt hingegen wieder die hintere linke Schulterpartie aus, die von Umhang und Schleier verdeckt wird. Sehr gut räumlich nachvollziehbar ist hingegen der über der linken Lehne gebrochene Stoff. Ein sehr raumgreifendes Motiv ist auch die sich dort zwischen Lehne und Schoß bildende Schüsselfalte.

Insgesamt trägt der hohe Reliefgrad zu einem natürlich wirkenden Gesamtbild bei, das auch starke haptische Qualitäten besitzt. Durch die unterschiedliche Modellierung werden verschiedene Stofflichkeiten suggeriert. Die feine Akzentuierung bestimmter Elemente und die Liebe zum Detail, wie zum Beispiel die geöffnete Gewandstelle auf Brusthöhe der Maria, die den Blick auf das darunter getragene Hemd freigibt, erzeugen einen hohen Grad an Realismus. Auch an den Stellen, bei denen das Relief flacher bleibt, gelingen dem Künstler nun größere Feinheiten; die Gewandbehandlung besticht durch schlichte Faltenwürfe. Es stauen sich keine unmotivierten Gewandmassen mehr wie noch bei der Wiener Madonna (Abb. 67) oder dem Relief in der Sammlung Morgan (Abb. 61). Die einzelnen Partien sind klar definiert, und mit einfachen Falten und Knicken wird Tiefe und Stofflichkeit dargestellt.

Neben dieser feinen Ausgestaltung stellt das Relief auch in kompositorischer Hinsicht den Höhepunkt der Reihe dar. Das Bildfeld wird komplett ausgefüllt, aber die Figuren wirken nicht bedrängt. Es gibt durchgehend genug Freiraum zwischen ihnen und dem Rahmen. Die Hintergrundgestaltung tritt gegenüber der Sitzgruppe zurück und



unterstützt dadurch die Fokussierung des Betrachters auf Madonna und Kind, welche sich vorwölben und entsprechend aus der Fläche lösen. Mittels Raumschrägen, wie dem Thron, dem Arm Marias oder auch ihres geneigten und leicht nach hinten gelegten Kopfes, wird eine ausreichende räumliche Wahrnehmung erzeugt. Gelungen ist in dieser Hinsicht auch die rechte Hand Marias, die sich an den Oberschenkel des Kindes schmiegt und dessen Rundung folgt. Durch den hohen Reliefgrad lässt sich dies gut zeigen. Ein besonders ansprechendes Detail sind auch die Füße des Kindes, von denen sich der eine dem Betrachter entgegenstreckt, wohingegen der andere angehoben erscheint, so dass man die Fußsohle von unten sieht.

In den Physiognomien zeigt sich hier eine größere Skala emotionaler Ausdrucksmöglichkeiten. Jesus hat nicht den gleichen ernsten Ausdruck Marias, den er in den vorhergehenden Reliefs immer hatte, sondern wirkt freundlich, fast neugierig. Durch die präzise Steinbearbeitung entsteht die Mimik eines sehr weichen, kindlichen Gesichtes. Der lebhaft Charakter wird zusätzlich durch die bewegte Körperhaltung unterstützt.

Auch die beiden Puttenköpfe zeigen einen ganz unterschiedlichen Ausdruck. Der linke hat einen geöffneten Mund, die Augen sind weit aufgerissen, und er scheint direkt Kontakt zum Betrachter aufzunehmen. Die ruhigen, eng anliegenden Haare lenken dabei nicht vom Gesicht ab. Der rechte Kopf hingegen hat einen geschlossenen Mund und eine sehr viel zurückhaltendere Ausstrahlung. Die kleinen, schmalen Augen sind nach unten auf das Christuskind gerichtet. Während dieser somit auf das Passionsschicksal Christi verweist, bezeugt der linke bereits die spätere Erlösung. Beide Putten sind überaus qualitativvoll gearbeitet. Die präzise Modellierung und die sorgfältig ausgeführten Haare sprechen im Gegensatz zu den Putten der *Altman-Madonna* für eine Fertigung durch Antonio.

### 2.5.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung

#### Forschungsgeschichte

Die Berliner Madonna gilt gemeinhin als ein sehr gelungenes, durch Vergleiche mit dem Tondo des Grabmals in San Miniato al Monte sicher belegtes Werk Antonio Rossellinos. Bode schrieb sie um 1900 zweifelsfrei Antonio zu und charakterisierte sie als besonders schön und anmutig.<sup>165</sup>

Aufgrund der Ähnlichkeiten zu dem Tondo ging Gottschalk ebenfalls von einer eigenhändigen Arbeit Antonios aus, die seiner frühen Werkphase angehöre, entstanden noch vor der *Altman-Madonna*.<sup>166</sup> Planiscig datierte das Relief ebenfalls in die frühen Jahre um 1461. Er bildete eine Werkgruppe von vier stilverwandten Reliefs, unter denen das Berliner das reifste darstelle. Zu dieser Gruppe gehören außerdem die beiden New Yorker Arbeiten und ein Relief aus der Sammlung Calouste Gulbenkian (Abb. 111),

---

<sup>165</sup>BODE 1892–1905, S. 103. Venturi ging ebenfalls von einem eigenhändigen Werk Antonios aus, VENTURI 1908, S. 624.

<sup>166</sup>GOTTSCHALK 1930, S. 38–42.

welches er als eigenhändige Arbeit Antonio Rossellinos anerkannte.<sup>167</sup> In seinem hohen Ausführungsgrad sei das Berliner Relief das fortgeschrittenste und qualitätvollste, vergleichbar mit dem Tondo des Grabmals des Kardinals von Portugal (Abb. 49).<sup>168</sup> Galassi folgte dieser stilistischen Einordnung und Datierung.<sup>169</sup> An einer eigenhändigen Arbeit Antonio Rossellinos zweifelte auch Pope-Hennessy nicht, er sah in dem Relief ein in seiner Plastizität und Komposition ausgereiftes Werk, das nach der *Altman-Madonna* entstanden sei, vermutlich zeitnah zu dem Tondo des Grabmals.<sup>170</sup> Petrucci vermutete in dem Berliner Relief eine Arbeit Antonio Rossellinos aus den 1460er Jahren.<sup>171</sup> Kecks meinte ebenfalls eine parallel zu den Tätigkeiten am Grabmal des Kardinals von Portugal entstandene Arbeit zu erkennen, die eine innigere Beziehung von Mutter und Kind darstelle und insgesamt mütterlicher und fürsorglicher als die *Altman-Madonna* in New York wirke. In der Datierung folgte er seinen Vorgängern (um 1461).<sup>172</sup>

Die bis dahin einhellig vertretene Anerkennung der Autorschaft Antonio Rossellinos stellte Francesco Negri Arnoldi 2003 in Frage. Er kam zu einer überraschenden Neuzuschreibung des Reliefs an Francesco di Simone Ferrucci, die in seinem kurzen Aufsatz aber leider nicht näher begründet wird.<sup>173</sup> In der Forschung fand diese These bis jetzt keine Befürworter. Caglioti sprach sich wieder für ein Werk Antonios aus und datierte es in die Zeit um 1460/61.<sup>174</sup> Gentilini vermutete aufgrund der großen Materialtiefe und der damit einhergehenden plastischen Wirkung des Reliefs eine etwas spätere Entstehungszeit, parallel zu den Arbeiten am Grabmal des Kardinals von Portugal.<sup>175</sup> In einem jüngst anlässlich einer Ausstellung zur Kunstproduktion in Prato zur Zeit der Renaissance erschienenen Katalog wird das Relief von Gabriele Donati um die Jahre 1460/61 datiert.<sup>176</sup>

---

<sup>167</sup>Siehe zu diesem Relief Kapitel IV.3.

<sup>168</sup>PLANISCIG 1942, S. 27f. und 54.

<sup>169</sup>GALASSI 1949, S. 174.

<sup>170</sup>Pope-Hennessy begründete dies mit einer verstärkten naturalistischen Detailwiedergabe, die sich beispielsweise an den Gewändern oder der Halskette des Kindes zeige und die einen Fortschritt gegenüber den vorherigen Reliefs darstelle, POPE-HENNESSY 1970, S. 143.

<sup>171</sup>FLORENZ 1980, S. 22f.

<sup>172</sup>KECKS 1988, S. 102f.

<sup>173</sup>NEGRI ARNOLDI 2003, S. 63.

<sup>174</sup>CAGLIOTI 2004D.

<sup>175</sup>GENTILINI 2008, S. 30.

<sup>176</sup>DONATI 2013. Nicht nachvollziehbar erscheint hingegen die jüngst (Juli 2015) von Volker Krahn mdl. geäußerte Neudatierung des Reliefs in das 19. Jahrhundert. Trotz durchaus vorhandener bildhaue-rischer Qualitäten, ließen Krahn einzelne Details in der Ausführung an einer Autorschaft Antonio Rossellinos zweifeln. Hierzu gehören u.a. die einfach gehaltenen Bohrungen an Nase und Ohr der Dargestellten oder die für Krahn am Oberkörper Marias ungenaue Modellierung von Schmuck und Gewandschnitt. Untypisch, nicht nur für Antonio, sondern generell für das Quattrocento seien ferner die zahlreichen Schmuckstücke, insbesondere der Kreuzanhänger des Jesuskindes, oder der am Thron angebrachte Greifvogel. Dass diese motivischen Details ein Novum im bekannten Œuvre Antonios darstellen, ist nicht von der Hand zu weisen, jedoch lässt sich dies auch leicht durch bestimmte Auftraggeberwünsche erklären. Ein stärkerer Realitätsbezug der Dargestellten, der sich auch in der sehr fürsorglichen Gestik der Muttergottes ausdrückt, und eine größere Ausschmückung des Bildthemas entsprechen durchaus dem Zeitgeschmack und finden ihre Parallelen in der Malerei, die sich dafür noch aufnahmefähiger zeigte. Die bildhauerischen Qualitäten sind, sofern der Erhaltungszustand

## Einordnung und Datierung

In der Figurendisposition, den Haltungsmotiven sowie den physiognomischen Details lässt sich zweifelsohne der Stil Antonios erkennen. Das Berliner Relief steht den vorhergehend besprochenen Arbeiten sehr nahe und gliedert sich gut in die aufgezeigte Entwicklungslinie ein. Aufgrund des materiellen Ausarbeitungsgrades ist nicht von einem frühen Werk des Künstlers auszugehen. Das Sitzmotiv, die leichte Körperdrehung Marias sowie die fein und präzise geschnittenen Details stehen der *Altman-Madonna* sehr nahe. Auch ihre Kleidung entspricht im Wesentlichen der des New Yorker Reliefs, wohingegen in früheren Darstellungen noch kein so weit geöffneter, mit Kordel zusammengehaltener Umhang zu sehen ist. Die Neuzuschreibung Negri Arnoldis an Francesco di Simone Ferrucci ist daher abzulehnen.<sup>177</sup>

Direkte Vergleiche mit den Reliefs in der Sammlung Morgan (Abb. 61) und San Clemente (Abb. 66) zeigen einen erheblichen Fortschritt in der Raumauffassung und der Ausarbeitung der Details, so dass nicht von einer Entstehung im gleichen Zeitraum ausgegangen werden kann.<sup>178</sup> Die Entwicklung lässt sich nicht nur mittels formaler Kriterien ablesen, sondern auch an der inhaltlichen Auffassung der Reliefs nachvollziehen. Durch das Wegdrehen des Kindes, dessen seitlich abgewandten Blick und die lebhaftere Bewegung zeigt sich ein ganz anderes Erscheinungsbild als noch bei dem sehr auf die Mutter bezogenen ruhigen Jesusknaben der Reliefs in der Sammlung Morgan, San Clemente und dem Kunsthistorischen Museum in Wien. Auch die aufwendigere Gewandung Marias und des Kindes und ihr auffälliger Schmuck zeugen von einer inhaltlichen Erweiterung, bei der sich die Darstellung stärker noch als die vorhergehenden an der Vorstellung Marias als zeitgenössischer Frau orientiert und dadurch für eine erhöhte Identifikationspotenzial der Betrachterin sorgt. Eine anzunehmende akzentuierende Fassung und Vergoldung der Gewandsäume und Schmuckstücke wird diesen Eindruck ehemals noch verstärkt haben. Die in den vorangehenden Kapiteln bereits dargelegte Auseinandersetzung Antonios mit der Malerei, vor allem mit Fra Filippo Lippi, dürfte die detailreiche Ausarbeitung sowie auch die feinen Fältelungen der Stoffe, besonders schön am Kopftuch der Madonna zu beobachten, befördert haben.

Bei den früheren Reliefs der 1450er Jahre wirkt das Kindergesicht strenger. Sehr schön lässt sich dies im Vergleich mit der Physiognomie Christi am Relief in San Clemente sehen, wo die grundsätzlichen Elemente und Gestaltungsabsichten bereits vorgebildet sind; die spätere Umsetzung in höherem Relief verändert aber deren Wirkung und trägt zu ei-

---

des Reliefs eine Bewertung möglich macht, hoch und weisen - wie oben aufgeführt - enge Bezüge zu weiteren hier genannten Madonnenreliefs Antonio Rossellinos auf. Die kompositorisch stimmige Figurenkonstellation und vor allem das einheitliche stilistische Bild sowie die konsequente Weiterentwicklung der von Antonio Rossellino entwickelten Bildidee, lassen eine lediglich als Nachempfindung des 19. Jahrhunderts entstandene Arbeit unwahrscheinlich erscheinen.

<sup>177</sup>Siehe zu dem Œuvre Francesco di Simone Ferruccis, das eine andere Formensprache aufweist als das Antonio Rossellinos, PISANI 2007.

<sup>178</sup>Dass die Berliner Madonna gar in einer Werkgruppe mit dem Relief in der Sammlung Morgan entstanden sein soll, wie Planiscig vorschlug (PLANISCIG 1942, S. 27f.), lässt sich stilistisch nicht nachvollziehen.

nem kindlicheren Gesicht bei. Die Lider bei dem Relief in San Clemente sind noch durch eingeschnittene Linien markiert, wohingegen sie in den späteren Reliefs aus dem Material heraus gearbeitet werden. Ähnlich auffällig ist dieses beim Mund, der in frühen Arbeiten noch sehr schmal ist, aber bereits eine leichte Betonung der später etwas überstehenden Oberlippe aufweist. Die Haare sind ebenfalls am Anfang nur zaghaft angedeutet, weisen aber die gleichen, etwas unordentlich drapierten, zur Stirn hin gekämmten Strähnen auf. Bei dem Madonnengesicht lassen sich ähnliche Beobachtungen machen. Auch hier wirkt das Berliner Gesicht aufgrund des erhöhten materiellen Ausarbeitungsgrades natürlicher. Antonio arbeitete die Formen weicher und genauer aus, durch die stärkeren Schattierungen gewinnt das Gesicht an Lebendigkeit und Ausdruck.

Wenn man das Berliner Relief mit dem Tondo in San Miniato al Monte vergleicht, wird offensichtlich, dass sich die Darstellungen zwar in ihrem plastischen Erscheinungsbild nahestehen, das Sitzmotiv des Kindes aber den früheren Darstellungen zumindest noch verpflichtet ist. Eindeutiger sind die Parallelen in den Physiognomien von Madonna und Kind. Im Gegensatz zu dem flacheren, wenig bewegten Kindergesicht der *Altman-Madonna* zeigt das Berliner Relief ein sehr ausgeprägtes pausbäckiges Gesicht mit weichen Konturen. Es ähnelt hierin sehr der Darstellung des Tondos in San Miniato al Monte. Beide Gesichter weisen die gleiche etwas breitere Nase und die fülligen Lippen auf. Die Oberlippe steht in beiden Fällen leicht über, was dem Mund einen leicht schmolend wirkenden Ausdruck verleiht. Die mandelförmigen Augen haben sehr ausgeprägte voluminöse Ober- und Unterlider, welche zu den weichen Gesichtszügen beitragen. Identisch sind auch die leicht abstehenden Ohrmuscheln. Die gelockten Haare liegen nicht mehr so eng am Kopf an wie noch bei früheren Darstellungen. Am Tondo sind sie noch voller dargestellt, einzelne Motive, wie die zentrale Stirnlocke, wiederholen sich aber in beiden Werken.

Ein weiteres Detail, das enge Übereinstimmungen mit den Reliefs im Metropolitan Museum of Art und dem Bode-Museum zeigt, sind die Voluten am Thron der Madonna. Diese sind in vorhergehenden Reliefs noch entweder sehr schlicht ohne Musterung oder mit einer einfachen Blüte (Sammlung Morgan) verziert wiedergegeben; bei den oben genannten Reliefs weisen die Lehnen hingegen eine durchgehende Verzierung auf, die aus quer ausgerichteten schmalen Blättern besteht. In der Mitte der Lehne werden sie durch ein Perlenband unterbrochen. Diese sehr aufwendige Schnitzerei wird in Berlin zusätzlich durch den unterhalb der linken Volute angebrachten Adler betont. Im Gegensatz zu der *Altman-Madonna* verwendete Antonio hier aber wieder einen Faltstuhl ohne Rückenlehne. Dadurch wird der Anklang an die *Madonna Panciatichi* Desiderios da Settignano noch größer (Abb. 106), doch gelingt Antonio die perspektivische Verkürzung der Volute besser.

Als Beleg für eine frühe Entstehung des Berliner Reliefs zog Gottschalk das Motiv der das Kind am Kopf stützenden Hand heran. Dieses sei unnatürlich und als Haltemotiv wenig überzeugend. In den mutmaßlich späteren Reliefs habe Antonio daher diese Geste nicht mehr verwendet.<sup>179</sup> Die Darstellung einer an den Kopf des Jesuskindes

---

<sup>179</sup>GOTTSCHALK 1930, S. 41.

greifenden Muttergottes ist nicht sehr häufig, tritt aber beispielsweise bei Darstellungen des Typus der Eleusa auf, wie die Donatello zugeschriebene Komposition der sog. *Verona-Madonna* zeigt (Abb. 129). Kecks sah für das Motiv Vorbilder in ähnlichen Darstellungen Luca della Robbias<sup>180</sup> und Fra Filippo Lippis<sup>181</sup>. Mit dessen Madonna im Palazzo Medici-Riccardi (Abb. 116) hat Antonios Geste sicher am meisten gemein, auch wenn hier ebenfalls Mutter und Kind in gegenseitiger enger Umarmung gezeigt sind. Für Kecks gewinnt die Szene dadurch „eine mütterlich-fürsorglichere Wirkung“, und von einer solch innigen Beziehung könne bei der *Altman-Madonna* noch nicht gesprochen werden.<sup>182</sup> Tatsächlich taucht diese Geste in keinem anderen Werk Antonios auf. Gottschalk ist in der qualitativ begründeten Ablehnung nicht zuzustimmen. Die außerordentlich schön ausgearbeitete Hand bietet eine gelungene Stütze für das Kind und hält es liebevoll in seiner Bewegung zurück. Hierdurch wird auch ein inhaltlicher Bezug zwischen Mutter und Kind hergestellt. Die Figuren sitzen nicht nur statisch nebeneinander, sondern sind in eine gemeinsame Aktion eingebunden. Diese narrative Erzählweise innerhalb des Werks stellt sicherlich einen Fortschritt gegenüber den bereits besprochenen halbfigurigen Madonnenreliefs dar. Dies entspricht zudem dem ab ungefähr den 1470er Jahren einsetzenden Interesse Antonios an größeren erzählerischen Zusammenhängen in seinen Werken, das sich beispielsweise in seinem Tondo im Bargello zeigt (Abb. 90).

Bei Francesco di Simone Ferrucci und Domenico Rosselli lassen sich keine offensichtlichen Bezüge zu dem Berliner Relief feststellen - sie setzten sich zumeist mit dem Motiv des stehenden Christuskindes auseinander. Auch die bekannten Arbeiten Minos da Fiesole verraten kaum eine intensive Beschäftigung mit dem Berliner Madonnenrelief, die bei einer Datierung helfen könnte. Die stärkste Ähnlichkeit besteht zu dem vermutlich 1795 an der Hausfassade der Casa Martelli in Florenz angebrachten Madonnenbild, welches Zuraw in die Jahre zwischen 1464 und 1470 datierte.<sup>183</sup> Das Relief zeigt eine nach rechts gewandte thronende Muttergottes in Dreiviertelansicht. Sie umfängt mit ihren Armen das Christuskind, dessen Sitzposition - entweder auf ihrem Schoß oder auf der vor ihr befindlichen Brüstung - unklar bleibt. Links unten ist eine perspektivisch falsch wiedergegebene Armlehne in frontaler Seitenansicht angebracht. Über dem Christuskind sieht man eine im flacheren Relief ausgeführte Figur des jungen Johannes des Täufers, der die Hände zum Betgestus erhoben hat und zwischen Arm und Brust ein Kreuz eingeklemmt hält. Die Sitzposition von Madonna und Kind sowie die Art und Weise, wie Maria Jesus an den Hals fasst, verweisen zudem auf die *Madonna Panciatichi* Desiderios da Settignano. Das Motiv des Sitzkissens des Kindes könnte von Antonios Relief übernommen worden sein.

Eine besonders sichtbare Auseinandersetzung mit den Madonnenreliefs Antonios findet sich bei Gregorio di Lorenzo. Zumeist beziehen sich die kompositorischen Übernahmen

---

<sup>180</sup>Luca della Robbia, Madonna mit Kind, farbig glasierte Terrakotta, 51 x 37 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

<sup>181</sup>Fra Filippo Lippi, Madonna mit Kind, Tempera auf Holz, 115 x 71 cm, Palazzo Medici-Riccardi, Florenz.

<sup>182</sup>KECKS 1988, S. 102f.

<sup>183</sup>ZURAW 1993, S. 697-700. Siehe zuletzt auch BIETTI 2013.

auf das Sitzmotiv des Kindes auf dem Schoß Marias und ihre sich vor das Kind schiebende Hand. Zwei verbreitete Kompositionen aber zeigen ein lebhaftes Christuskind auf einem Kissen sitzend, ein Motiv, das in der Bildhauerei erst durch Antonio Rossellino Verbreitung fand und neben der Berliner Madonna auch in einer weiteren Komposition seiner Werkstatt vorkommt: der *Madonna mit den Kandelabern*.<sup>184</sup>

Die erste zu erwähnende Komposition Gregorios zeigt eine nach links gewandte Muttergottes, die mit beiden Händen das lebhaftes Kind am Oberkörper festhält. Mit den Händen umfasst dieses eine Dornenkrone sowie drei Nägel. Im Hintergrund sieht man zwei geflügelte Engel, die ihre Hände im Betgestus erhoben haben.<sup>185</sup> Die zweite Komposition zeigt eine fast frontal thronende Muttergottes (Abb. 85). Das Christuskind sitzt rechts und wendet sich ebenfalls dem Betrachter zu. Im Hintergrund sind zu beiden Seiten der Madonna Kandelaber dargestellt, die etwa zwei Drittel der Bildhöhe einnehmen. Im oberen Drittel sind zwei kleine heranfliegende Putten wiedergegeben, die im Begriff sind, Maria zu krönen.<sup>186</sup>

Während die erste Darstellung mit den ganzfigurigen Engeln im Betgestus die Kenntnis des Wiener Reliefs voraussetzt, stellt für die zweite die später noch zu besprechende *Madonna mit den Kandelabern* ein wichtiges Vorbild dar (Abb. 75).<sup>187</sup> Dagegen muss die Berliner Madonna bei beiden Arbeiten nicht zwingend bekannt gewesen sein. Eindeutige Details, wie eine Wiederholung der Gewänder, die an den Kopf Jesu greifende Hand Marias oder die Thronvoluten, fehlen bei Gregorio. Vermutlich entstand die *Kandelaber-Madonna* erst nach dem Berliner Relief, so dass dieses Gregorio bekannt gewesen sein könnte.<sup>188</sup> Leider kann aber keines der fraglichen Werke Gregorios genau datiert werden, daher ergibt sich kein konkreter Hinweis auf die Datierung der Berliner Madonna Antonios. Die genannten Madonnenreliefs Gregorios wurden von Bellandi alle ungefähr in die Jahre 1465/1470 datiert, gesichert ist dies jedoch nicht.<sup>189</sup>

Diese Beobachtungen zu Vorbildern und Rezeption des Reliefs sowie die referierte entwicklungsgeschichtliche Einordnung in die ansonsten für Antonio in Anspruch ge-

<sup>184</sup>Siehe zu dieser Darstellung Kapitel III.5.3.

<sup>185</sup>Die Komposition ist in mehreren Versionen überliefert, eine Marmorvariante in einer Privatsammlung schrieb Bellandi Gregorio selbst zu (Marmor, Reste einer polychromen Fassung, 70 x 54 cm, BELLANDI 2010, S. 338, Nr. III.1.55.); eine weitere Stuckvariante wird seiner Werkstatt zugeschrieben (Stuck, polychrome Fassung und Reste einer Vergoldung (modern), 71,1 x 53,3 cm, ebd., S. 338, Nr. III.1.56.). Diese Version wurde 1910 von Thomas F. Ryan aus der Sammlung Elia Volpi angekauft und gelangte 1912 als Geschenk in das Metropolitan Museum of Art in New York (ROM 1910, S. 48, Nr. 433 und Taf. LXVII und NEW YORK 1913, S. 31, Nr. 31). 1956 wurde es dort wieder verkauft; der jetzige Aufbewahrungsort ist unbekannt (siehe dazu die Unterlagen zu dem Relief im Metropolitan Museum of Art, New York).

<sup>186</sup>Die Komposition ist in vielen Versionen überliefert, Bellandi führte allein vier Reliefs in Marmor an, deren Ausführung er Gregorio selbst zuschrieb, BELLANDI 2010, S. 332f., Nr. III.1.43. - III.1.46.

<sup>187</sup>Eine weitere Komposition Gregorios mit einem auf einem Kissen sitzenden Kind aus der Galleria Nazionale delle Marche in Urbino (Inv.-Nr. 1990 S 107) setzt ebenfalls die Kenntnis der *Madonna mit den Kandelabern* voraus, siehe dazu Kapitel III.5.3.

<sup>188</sup>Siehe dazu Kapitel III.5.3.

<sup>189</sup>Ebd., S. 332f. und 338. Eine Entstehung um 1470 würde zudem die hier ansonsten vertretene Auffassung einer Datierung des Berliner Reliefs in die späten 1460er Jahre stützen.

nommenen Kompositionen einer sitzenden Muttergottes mit Kind lassen eine Datierung in die späten 1460er Jahre vermuten.

### 3. Die Madonna mit dem stehenden Kind, Washington D.C., National Gallery of Art

Bei dem nun vorzustellenden Madonnenrelief in der National Gallery of Art in Washington D.C. durchbrach der Künstler das bekannte Schema der sitzenden Muttergottes mit Kind. Hier ist sie, dem Betrachter frontal zugewandt, stehend hinter einer Brüstung wiedergegeben. Das Jesuskind steht ebenfalls und blickt den Betrachter an. Eine bedeutende ikonografische Änderung findet sich gegenüber den vorhergehenden Besprechungen jedoch lediglich in der Gestaltung des Hintergrundes, wo eine zu beiden Seiten herabhängende Girlande zu sehen ist. In dieser *all'antica* wiedergegebenen, mit Bändern und Früchten des Paradieses geschmückten Girlande drückt sich ein Verweis auf den Himmel und die Ewigkeit aus. Auch dieses Bildmotiv war ab der Jahrhundertmitte - ähnlich wie die Puttenköpfe - sehr verbreitet.

Das Relief mit der Darstellung der Madonna mit Kind ist Bestandteil der Samuel H. Kress Collection und befindet sich in der National Gallery of Art in Washington D.C. (Abb. 74).<sup>1</sup> Es ist aus weißem Marmor und misst 84 x 56 cm. Der Erhaltungszustand der Oberfläche darf trotz der beiden größeren Bruchstellen in der linken oberen Ecke - die abgebrochenen Teile konnten wieder angesetzt werden - als gut bezeichnet werden. Die Arbeit ist in hohem Relief ausgeführt und das Bildfeld mit einem einfachen profilierten Rahmen umgeben.

#### 3.1. Werkanalyse

##### Beschreibung

Bei diesem Werk handelt es sich um eine halbfigurige Darstellung einer stehenden Muttergottes mit Kind. Maria befindet sich hinter einer Brüstung, während Jesus auf einem darauf ausgelegten Kissen steht. Der Hintergrund ist mit drei Girlanden verziert, die das Bildfeld nach oben und zu den Seiten hin begrenzen. Die Brüstung ist in der Mitte mit einem von Engeln getragenen Christusmonogramm verziert. Zu beiden Seiten sind Wappen dargestellt. Das linke gehört der Familie Ridolfi di Piazza (ein schwebender

---

<sup>1</sup>National Gallery of Art, Washington D.C., Inv.-Nr. A3I, Nr. der Kress Collection: KSF5G, Werkkatalog VI.A.8.



Sechsberg, überdeckt von einem Schrägbalken, Krone und Palmenblätter) und das rechte der Familie Morelli (zwei gekreuzte abgerissene Löwenpranken, oben begleitet von einem Schachroch).<sup>2</sup>

Die stehende Muttergottes ist frontal ausgerichtet. Sie neigt lediglich ihren Kopf leicht nach rechts zu ihrem Kind. Gerahmt wird dieser von einem einfachen großen Nimbus, der die obere Girlande teilweise überdeckt. Maria fasst mit ihrer rechten Hand stützend an den linken Unterschenkel des Kindes, mit ihrer linken Hand greift sie - ihren Mantel mitführend - von hinten um das Kind herum. Der nach unten breit auslaufende Mantel liegt eng an ihrer sichtbaren rechten Schulter an. Über ihrer Brust wird er mit einer kleinen Schleife zusammengehalten. Unterhalb des rechten Armes befindet sich auf der Brüstung ein hochstehender, zum Mantel gehörender Faltenbausch. Das enganliegende, langärmelige Untergewand ist in der Taille gegürtet und mit einer großen Schleife versehen. Das mittels eines breiten Haarbandes zurückgenommene und gescheitelte Haar der Muttergottes ist leicht und regelmäßig gewellt. Es ist mit einem langen Kopftuch bedeckt, das am Rücken herabfällt und dann - Falten werfend - über die rechte Schulter nach vorne geführt wird.

Das Gesicht Marias ist rund und füllig wiedergegeben. Die Gesichtszüge sind nicht mehr so fein, die Nase ist etwas breiter und der Mund nicht mehr so schmal wie bei den vorhergehenden Darstellungen. Die Augen sind zu dünnen Schlitzern verzogen, die Lider stark konturiert.

Das Kind steht dem Betrachter frontal gegenüber auf einem mit Quasten verzierten Kissen. Der Kopf wird von einem Kreuznimbus hinterfangen. Gekleidet ist das Christuskind in ein enganliegendes, über der Brust gegürtetes Gewand mit kurzen Ärmeln. Die Beine zeigen eine leichte Schreitstellung. Der rechte Arm ist angewinkelt erhoben, die geballte Faust mit leicht abgespreiztem Mittelfinger berührt die eigene Brust. Der linke Arm hängt herab, und Jesus rafft mit der Hand den Gewandstoff zusammen und zieht ihn zur Seite, wodurch die Beine frei liegen. An dieser Stelle berühren sich die Hand des Kindes und die der Mutter leicht.

Das Gesicht Jesu wirkt energisch; es ist rund und pausbäckig, der auf die Brust gedrückte Kopf lässt ein kleines Doppelkinn entstehen. Das leicht gelockte Haar liegt auffällig eng am Kopf an, zwei schneckenartig eingedrehte Locken fallen in die Stirn. Die tiefen Konturen der Augen, der präzise Schnitt der Ober- und Unterlider sowie des Mundes sorgen für Verschattungen und Plastizität. Besonders charakteristisch ist hier erneut die Mundpartie mit spitz hervorstehender Oberlippe ausgebildet.

### **Komposition und Reliefgestaltung**

Die kompositorische Gestaltungsweise ist recht schlicht gehalten. Die durch ihre Größe das Bildfeld beherrschende Madonna verweist durch ihre leichte Drehung auf das Kind. Hierzu dient auch ihr vor ihren Körper gehaltener Arm, der zaghaft den rechten Fuß

---

<sup>2</sup>WASHINGTON D.C. 1976, S. 22.

des Kindes berührt. Durch diese Geste sowie das auf der Brüstung liegende Kissen wird es besonders hervorgehoben. Die schmalen Girlanden im Hintergrund fungieren als zusätzliche Rahmung für die Gruppe. Die Überschneidung durch Marias Nimbus sorgt für einen räumlichen, natürlichen Eindruck in dieser ansonsten starren Figurenkonstellation. Der Hintergrund ist des Weiteren völlig eben gestaltet, um die Fläche zu füllen, sind einzelne Schmuckbänder an den jeweiligen Enden der Girlanden in den Raum geführt. Diese geschwungenen, wie durch Wind bewegten Bänder lockern die etwas statische Komposition auf. Die Breite des hinabfallenden Mantels der Muttergottes erklärt sich ebenfalls durch den Wunsch, die Hintergrundfläche zu füllen und verschiedene Reliefzonen zu bezeichnen.

Die Komposition ist sehr ausgewogen; die rechte Seite wird durch das auf der Brüstung stehende Kind besonders betont. Um dieses optisch auszugleichen, wird zum einen der Arm der Madonna prominent in den Vordergrund geschoben, zum anderen bauscht sich der Mantel auf der Brüstung. Im Gegensatz zu den vorherigen Werken verleihen die Standkomposition und der einfache, unfigürlich gestaltete Hintergrund dem Relief eine sehr ruhige und repräsentative Wirkung. Die Brüstung distanziert den Betrachter von der Gruppe. Zugleich bewegt sich aber Jesus einen Schritt auf ihn zu. Diese Vorwärtsbewegung steht im spannungsreichen Kontrast zu den beschützend umfassenden Armen der Mutter. Diese Geste scheint aus den vorangegangenen Reliefs übernommen worden zu sein. Im Gegensatz zu dem teilweise recht flächig und ideenlos gestalteten Mantel und dem etwas unmotiviert wirkenden - nur durch die Gewichtsverteilung innerhalb der Komposition zu rechtfertigenden - Faltenbausch auf der Brüstung sind der Arm und insbesondere die Hand der Maria hervorragend modelliert. Letztere ist frei gearbeitet, die Finger sind unterschiedlich gespreizt und geknickt, so dass Lebendigkeit entsteht. Die Schattierung sorgt zusammen mit der gelungenen Verkürzung der Brüstung und des Kissens für eine dreidimensionale Wirkung. Zu einem solchen Eindruck trägt auch die Figur des Kindes bei, die insbesondere an Beinen und Armen stark hinterschnitten ist; durch die sich dadurch ausbildenden Schatten wird ein hoher Grad an Körperlichkeit erreicht.

Ein gestalterischer Unterschied zu den vorhergehenden Reliefs offenbart sich in den Gesichtern. Bei beiden Figuren in Washington lässt sich die gleiche Tendenz zur rundlicheren, flacheren Darstellung beobachten. Die Nasen sind etwas breiter dargestellt. Insgesamt sind die Konturen weicher gearbeitet. Es entsteht ein nüchterner Eindruck, dem der feierliche Ernst der vorangegangenen Arbeiten fehlt. Die Behandlung des Steins ist stumpf und glatt, so dass die Formen weniger schwellend erscheinen. Die Haare liegen eng an, bei Maria wird die starre Kopfform zusätzlich durch das schlichte Kopftuch betont. Die Gestaltung vermittelt eine besondere Schwere des Stoffes, das Tuch klebt nahezu am Körper und löst sich selbst an der Schulter kaum aus dessen Umriss.

Dieses Relief zeigt hinsichtlich der räumlichen Gestaltung und des nach hinten abnehmenden Reliefgrades eine Weiterentwicklung gegenüber den vorhergehenden Darstellungen. Hier werden sowohl eine rundplastisch gestaltete Hand wie ein ganz flach gearbeiteter Schleierstoff gezeigt. Es gelingt jetzt auch, durch die zarte Fältelung und den

Überschlag über die Schulter Bewegung und ein überzeugendes Gefühl für Natürlichkeit zu erzeugen. Eine gelungene Bearbeitung zeigt auch das rechte Bein des Kindes, dessen Unterschneidung und leichte Drehung den fleischigen Charakter hervorheben. Die voluminöse Darstellung des Beines vermittelt die kindlichen Körperproportionen zutreffend. Die ausgeführten Details, die Falten am Kissen, der geschmückte Saum der Gewänder, tragen zu einem lebendigen, fein differenzierten Gesamtbild bei. Es dominieren klare, präzise Linien. Die hochpolierte Oberflächenmodellierung vermittelt darüber hinaus verschiedene Stofflichkeiten.

## 3.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung

### Forschungsgeschichte

Seit der Zuschreibung Wilhelm R. Valentiners 1926 an Antonio Rossellino ist das Relief in der Forschung zumeist als ein Werk dieses Künstlers anerkannt worden.<sup>3</sup> Planiscig zählte es zu den Spätwerken des Künstlers, er datierte es um 1477.<sup>4</sup> Pope-Hennessy sprach sich ebenfalls für eine Autorschaft Antonios aus, jedoch müsse es zur gleichen Zeit wie die Madonna des *Nori-Epitaphs* entstanden sein, welche er um 1470 datierte.<sup>5</sup>

In seiner ausführlichen Besprechung des Reliefs im Katalog der Sammlung Samuel H. Kress konnte Ulrich Middeldorf die von Pope-Hennessy aus stilistischen Gründen vorgebrachte Datierung durch eine Analyse der Wappen erhärten. Er fand heraus, dass es im Jahr 1469 eine Hochzeit zwischen Mitgliedern der Familie Morelli und der Ridolfi Piazza gab (Giovanni di Jacopo Morelli heiratete Marietta di Giovanni Ridolfi). Aufgrund der an der Brüstung angebrachten Familienwappen könnte das Relief anlässlich dieser Vermählung in Auftrag gegeben worden sein. In dem Jahr 1469 ließe sich so zumindest ein *terminus post quem* sehen.<sup>6</sup>

Kecks übernahm diesen Anhaltspunkt und datierte das Relief kurz nach 1469. Er erkannte in dem Werk eine nochmalige Steigerung der von ihm propagierten Entwicklung zu repräsentativeren Darstellungen, die sich auch innerhalb der Madonnenreliefs Antonio Rossellinos zeige.<sup>7</sup> Negri Arnoldi erkannte im Gegensatz zu den Reliefs in San Clemente und Berlin das Washingtoner Werk wieder als eigenhändige Arbeit Antonios an.<sup>8</sup>

In neuerer Zeit sah einzig Doris Carl von einer Autorschaft Antonio Rossellinos ab.

---

<sup>3</sup>NEW YORK 1926C, Nr. 12. Bode und Gottschalk scheint das Relief nicht bekannt gewesen zu sein, es wird in ihren Büchern zur Renaissance-Skulptur bzw. Antonio Rossellino nicht erwähnt.

<sup>4</sup>PLANISCIG 1942, S. 44 und 59.

<sup>5</sup>POPE-HENNESSY 1970, S. 145f.

<sup>6</sup>Zu Recht wies Middeldorf allerdings auch darauf hin, dass sich in diesem Falle das Wappen des Bräutigams, also der Morelli, eigentlich rechts befinden müsste und nicht links. Derlei Unregelmäßigkeiten treten jedoch häufiger auf, WASHINGTON D.C. 1976, S. 22., insbesondere Anm. 13.

<sup>7</sup>KECKS 1988, S. 103f. sowie Bildlegende zu Abb. 78.

<sup>8</sup>NEGRI ARNOLDI 2003, S. 63.

Das Relief sei in qualitativer Hinsicht zu schwach für den Bildhauer. Der räumliche Illusionismus, der ansonsten seine Reliefs auszeichne, sei zu wenig ausgereift, der Arm der Madonna überlängte und die Hand ein unverständenes Zitat des Tondos aus San Miniato al Monte. Sie vermutete in dem Relief ein Frühwerk eines talentierten Künstlers, dem es noch nicht gelang, die einzelnen, aus Vorbildern entnommenen Motive schlüssig zusammenzusetzen.<sup>9</sup>

### Einordnung und Datierung

Bei dem Washingtoner Werk handelt es sich um das einzige überlieferte Relief Antonio Rossellinos mit einer hinter einer Brüstung stehenden Madonnenfigur. Dennoch verweisen einzelne Motive und die Darstellung der Figuren bzw. ihrer Beziehung zueinander auf ihn als ausführenden Künstler. Zumeist wurden die physiognomischen Ähnlichkeiten der Washingtoner Madonna mit der des *Nori-Epitaphs* (Abb. 60) hervorgehoben und eine zeitnahe Entstehung beider Arbeiten angenommen. Tatsächlich unterscheidet sich die rundliche Gesichtsdarstellung mit den weich ausgearbeiteten Konturen von den vorher besprochenen halbfigurigen Reliefs und weist dadurch mehr Parallelen zu der Madonna in Santa Croce auf.<sup>10</sup> Weitere Ähnlichkeiten dieser beiden Arbeiten bestehen in der Kleidung der Muttergottes, so ist ihr Gewand durch ein mit einer großen Schleife versehenes Band gegürtet. Des Weiteren ist die auf den Fuß Jesu weisende Hand in Washington exakt so ausgebildet wie am *Nori-Epitaph* oder auch bei der *Altman-Madonna* (Abb. 72). Nachteilig wirkt sich bei der in Washington befindlichen Madonna aus, dass der Kinderfuß sich nicht direkt zwischen die Beuge des Zeige- und Mittelfingers schiebt. Dennoch kann von einem bloßen, unverständenen Zitat, wie Carl schrieb, keine Rede sein.<sup>11</sup> Neu in den halbfigurigen Madonnenreliefs ist das vom Schulterbereich wegwehende Kopftuch mit gekräuseltem Saum; dieses tritt erstmals beim Grabmals-Tondo in San Miniato al Monte auf (Abb. 49).<sup>12</sup>

Typisch für Antonio sind außerdem die den Mantel mitführende Hand der Madonna, die von hinten um das Kind greift und es stützt bzw. vorsichtig mit dem Stoff des Mantels zu beschützen scheint. Der kreuzförmige Nimbus Christi taucht in gleicher Ausprägung bei der *Altman-Madonna*, dem Berliner Relief und dem *Nori-Epitaph* auf. Auch im Reliefgrad und der Steinbearbeitung steht das Washingtoner Relief den genannten Werken am nächsten. Eine Datierung um 1469 aufgrund der Hochzeit – wie sie Middeldorf vorschlug – scheint diese stilistischen Beobachtungen zu stützen.<sup>13</sup>

Im Hinblick auf den Darstellungstypus lassen sich die vorhergehend besprochenen autonomen Madonnenreliefs nur bedingt mit dem Relief in Washington vergleichen. Warum

---

<sup>9</sup>CARL 2006, Bd. 1, S. 59f., Anm. 80.

<sup>10</sup>Vgl. hierzu auch Kapitel III.1.2.

<sup>11</sup>Ebd., Bd. 1, S. 59f., Anm. 80.

<sup>12</sup>Das Motiv zeigt sich erneut in der rundplastischen Figur des erst 1477 entstandenen hl. Johannes im Bargello.

<sup>13</sup>Eine weitere in Frage kommende Hochzeit innerhalb der Familien Ridolfi di Piazza und Morelli in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts konnte nicht ausfindig gemacht werden.

Antonio von den anscheinend erfolgreichen Sitzdarstellungen abwich, lässt sich nur mutmaßen. Ein Grund könnte darin liegen, dass es sich aufgrund der Wappen offensichtlich um eine Auftragsarbeit handelte und das Relief bestimmten Kriterien und Wunschvorstellungen entsprechen musste.<sup>14</sup>

Dieselbe Figurenkonstellation, die Antonio in dem Relief der National Gallery of Art zeigt, findet sich bereits an den Tondi der Grabmäler Leonardo Brunis (Abb. 9) und Carlo Marsuppinis (Abb. 10) in Santa Croce. Diese Kompositionen waren Antonio zweifelsohne gut bekannt, er setzte sich mit einzelnen Motiven dieser Werke schon in früheren Arbeiten auseinander. An dem *Bruni-Grabmal* war er vermutlich auch als ausführender Künstler beteiligt.<sup>15</sup> In seinem eigenen Tondo für das Grabmal des Kardinals von Portugal entschied sich Antonio dann aber für ein sitzendes Christuskind. In dem Washingtoner Relief übernahm er hingegen die Darstellung eines links von der Mutter stehenden Kindes. Beide Figuren sind leicht einander zugewandt, der Knabe wird jeweils beschützend in den Arm genommen, wobei der Tondo des *Marsuppini-Grabmals* auch die Geste der an den Fuß weisenden Hand Marias zeigt. Die Haltung des Kindes, die leichte Schreitstellung und die angewinkelten Arme finden sich ebenso bei dem Tondo des *Bruni-Grabmals* wieder. Dort ist auch die Beziehung der Figuren untereinander fast exakt vorgebildet. Bei Desiderios Tondo hingegen ist das Kind viel lebhafter dargestellt, und es entsteht eine Lücke zwischen Madonna und Kind, wodurch der Darstellung der statische Charakter genommen wird.

In jedem Fall hat die Komposition in Washington mehr mit den Tondi gemein als mit den weit verbreiteten Madonnenreliefs der ersten Jahrhunderthälfte, die eine hinter einer Brüstung stehende Muttergottes mit stehendem Christuskind zeigen. Diese Darstellungen weisen zumeist ein sich eng an die Mutter schmiegendes Kind auf, das Zuflucht sucht.<sup>16</sup> Das aufrecht stehende Kind Antonios hingegen hat einen anderen Charakter, die Mutter scheint ihren Sohn dem Betrachter zu präsentieren.

Eine dem Relief Antonios ganz ähnliche Darstellung findet sich im Œuvre Verrocchios. Das zumeist als eigenhändig anerkannte Terrakotta-Relief im Bargello in Florenz zeigt eine hinter einer Brüstung stehende Madonna mit darauf auf einem Kissen stehenden Kind zu ihrer Linken (Abb. 123).<sup>17</sup> Dieses bewegt sich lebhaft, überschneidet mit seinem

---

<sup>14</sup>Diese Annahme wird dadurch erhärtet, dass sich keine Kopien des Werks erhalten haben und in Anbetracht der Umstände und Vergleiche mit anderen Reliefs aus der Werkstatt Antonio Rossellinos auch vermutlich nicht von verschollenen Repliken ausgegangen werden kann. Die bei Stuck- und Terrakottawerken verwandte Praxis, freie Wappenfelder zu modellieren, die dann bei Bedarf mit den Wappen des jeweiligen Käufers geschmückt wurden, scheint hier nicht angewendet worden zu sein. Siehe zu dieser Praxis auch MUSACCHIO 2008, S. 54.

<sup>15</sup>Der Vorschlag Passavants, in Antonio Rossellino den ausführenden Künstler des Tondos des *Bruni-Grabmals* zu sehen, ist nicht nachvollziehbar, PASSAVANT 1969, S. 212f., App. 7.

<sup>16</sup>Siehe zum Beispiel die Madonnenreliefs Luca della Robbias im Metropolitan Museum of Art, New York (Abb. 1), und im Kunsthistorischen Museum, Wien, sowie die *Turiner Madonna* Desiderios (Abb. 103) oder auch das Marmorrelief Michelozzos im Bargello, Florenz, das, wenn auch abgeschwächt, diesem Grundtypus entspricht.

<sup>17</sup>Andrea del Verrocchio, Madonna mit Kind, Terrakotta, 87,5 x 68 cm, Bargello, Florenz (Inv.-Nr. 415 S).

linken Ärmchen gar den äußeren Rahmen. Für weitere Überschneidungen sorgt der voluminös wiedergegebene Mantel der Madonna, der große Falten wirft. Ebenso faltenreich ist ihr Kopftuch wiedergegeben. Der rechte Arm ist angewinkelt, die Hand befindet sich etwa auf Brusthöhe des Kindes. Der linke Arm greift von hinten, den Mantel mitführend, um das Kind herum. Mit dieser Geste und der Ausrichtung der Figuren zueinander sind auch schon die Hauptparallelen zu dem Relief Antonios benannt, sieht man einmal von dem auf einer Brüstung liegenden Kissen ab. Die Bewegung der Figurengruppe und die Ausgestaltung der Details ist in beiden Werken höchst unterschiedlich und die lebendige, natürliche Wiedergabe wirkt in dem Relief Verrocchios fortschrittlicher. Sein Werk bricht aus den starren Raumgrenzen des Rahmens aus, er setzt die einzelnen Motive natürlicher und lebendiger um.

Die Übernahme einzelner Motive Antonios durch Verrocchio spricht eher dafür, dass sein Werk nach dem Washingtoner Relief entstanden ist.<sup>18</sup> Auch Franziska Windt kam 2003 zu dem Schluss, die Arbeit Verrocchios beziehe sich auf Antonios Werk, und nicht umgekehrt. Die Ausführung des nicht dokumentarisch belegten Reliefs im Bargello lasse sich aus stilistischen Gründen am besten in die Mitte der 1470er Jahre datieren. In der raumgreifenden Komposition orientiere sich Verrocchio an den Tondi der Grabmäler des Leonardo Bruni und Carlo Marsuppini und vor allem an dem Tondo Antonio Rossellino in San Miniato al Monte, der insbesondere für die Überschneidungen des Rahmens und die hervortretenden Figuren vorbildhaft sei.<sup>19</sup> Tatsächlich zeichnet sich das Relief Verrocchios durch eine besondere illusionistische Raumwirkung aus. Madonna und Kind werden dem Betrachter durch die über den Rahmen hinaustretenden Figuren sehr nahe gebracht, die Distanz, wie sie im Washingtoner Relief Antonios herrscht, ist aufgehoben.

Die einzigen weiteren plastischen Madonnenreliefs, die vermutlich aus der Werkstatt Verrocchios stammen, sind zwei Stuckarbeiten in Oberlin<sup>20</sup> und in Oxford<sup>21</sup> (auch Madonna Dibblee oder Madonna Signa, Abb. 124). Deren Komposition gleicht in ihrem grundsätzlichen Aufbau, wenn auch spiegelbildlich, dem Terrakotta-Relief im Bargello. Windt zufolge sind die beiden Arbeiten nach dem Relief Antonios, aber noch vor dem Relief im Bargello entstanden. Die Ausführung sei flacher und die Überschneidungen des Rahmens seien noch nicht so ausgeprägt.<sup>22</sup> Insgesamt stehen die letztgenannten Kompositionen dem Washingtoner Relief tatsächlich sehr viel näher als die Terrakotta-Madonna im Bargello. Sie scheinen eine Entwicklungsstufe zwischen dem Werk Antonios und dem Terrakotta-Relief widerzuspiegeln.

Doris Carl unterbreitete in ihrer 2006 erschienenen Arbeit über Benedetto da Maiano

<sup>18</sup>Die Vermutung, dass Verrocchio sich an Antonio Rossellino orientiert haben müsse und nicht umgekehrt, findet auch bei Kecks Erwähnung. Er sah ebenfalls den Tondo des *Bruni-Grabmals* als Vorbild für Antonio, KECKS 1988, S. 104f.

<sup>19</sup>WINDT 2003, S. 67-74 und 234f., Nr. 13 (dort auch ein Forschungsüberblick zu dem Relief).

<sup>20</sup>Polychrom gefasster Stuck, 84,5 x 60,3 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin (Inv.-Nr. AMAM 1944.167).

<sup>21</sup>Stuck, 84 x 59,6 cm, Oxford, ehem. Sammlung Dibblee. Weitere spätere und teilweise geringfügig abgewandelte Wiederholungen der Komposition bei KECKS 1988, Tafel LI-LV.

<sup>22</sup>Siehe zu einer Besprechung dieser beiden Madonnenreliefs, ihrer Abhängigkeit voneinander sowie einem Forschungsüberblick WINDT 2003, S. 108-112, besonders Anm. 386-389.

den Vorschlag, das Terrakotta-Relief Verrocchios noch vor 1473 zu datieren, da es auf das Madonnenrelief Benedettos in der Kress Collection in Washington Einfluss ausgeübt habe (Abb. 109).<sup>23</sup> Wegen seiner Nähe zur *Nori-Madonna* und zur Werkstatt Antonios - in der Benedetto bis 1473 beschäftigt gewesen sei und von der er beeinflusst worden sein müsse - datierte Carl das Relief Benedettos vor 1473.<sup>24</sup>

Das Werk Benedettos wiederholt in der Rossellino-Werkstatt ausgebildete Motive und weist enge Parallelen zu dem Relief Antonios auf. Ein wesentlicher Unterschied besteht aber in der Haltung des unbekleideten Christuskindes, das sich eng an die Mutter schmiegt. Wie Maria Jesus zaghaft umfängt und insbesondere ihre rechte Hand an die Füße des Kindes schiebt, ist in Antonios Relief hingegen bereits vorgebildet. Benedetto variierte das Thema dahingehend, dass er den rechten Fuß des Kindes auf der Hand platziert und so zu einer sehr bewegten, angewinkelten Beinhaltung gelangt. In dem ruhigen Mantelwurf und dem auf der Brüstung aufliegenden Faltenbausch wiederholt sich wiederum ein bei Antonio bereits verwendetes Motiv (vorher kann man es auch beim Tondo des *Bruni-Grabmals* beobachten), das Benedetto durch das Einklemmen unter den Arm aber schlüssiger umsetzt. Diese Beobachtungen sprechen dafür, dass Benedetto sich auf das Relief Antonios bezog. Vermutlich entstand sein Relief um bzw. kurz vor 1473, also etwa gleichzeitig mit den Kompositionen Verrocchios. Eine Vorbildfunktion hatte Benedettos Relief für Verrocchio nicht, dieser griff nämlich keine Elemente aus Benedettos Darstellung auf, die nicht bereits bei Antonio vorgebildet waren. Antonio scheint der Inventor der Komposition gewesen zu sein, auf die sich beide Künstler bezogen.<sup>25</sup>

Ein weiteres, diesen Kompositionen nahestehendes Relief befindet sich im Palazzo Comunale in Solarolo (Abb. 122). In der Forschung wurde diese Arbeit bis heute immer sehr kontrovers diskutiert, die Zuschreibungen reichen von Donatello, Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano und Tommaso Fiamberti (früher mit dem „Meister der Marmormadonnen“ identifiziert, heute geht man davon aus, dass es sich bei diesem Meister um Gregorio di Lorenzo handelt) über Francesco di Simone Ferrucci bis hin zu Andrea del Verrocchio.<sup>26</sup> Das Marmorrelief zeigt eine Madonna in Halbfigur und ein auf einem Kissen stehendes, von ihr festgehaltenes Christuskind. Der Hintergrund des Reliefs ist an drei Seiten mit einer Girlande verziert, die obere wird von den beiden nimbierten Köpfen überschritten. Am linken Bildrand ist eine Volute zu sehen, die zu einem Thron gehören muss, jedoch weist sonst nichts an der Madonna auf ein Sitzmotiv hin. Das Kissen liegt direkt auf dem Rahmen auf, die Beine bzw. ein eventueller Schoß werden verdeckt, es könnte sich daher auch um eine stehende Madonnenfigur handeln.

---

<sup>23</sup>Benedetto da Maiano, Madonna mit Kind, Marmor, 58,2 x 38,7 x 9,8 cm, National Gallery of Art, Washington D.C. (Inv.-Nr. AI66I, Nr. der Kress Collection: KI976).

<sup>24</sup>CARL 2006, Bd. 1, S. 58-61.

<sup>25</sup>Dass Carl die wichtige Vorbildrolle Antonios nicht anerkennen wollte, liegt daran, dass sie das Washingtoner Relief nicht als eigenhändiges Werk des Künstlers anerkannte und eine spätere Entstehung vermutete, ebd., Bd. 1, S. 59f., Anm. 80. Jedoch stützt gerade die hier vorgestellte Entwicklungslinie die Autorschaft Antonios und die Datierung um 1469.

<sup>26</sup>Madonna mit Kind, Marmor, 83 x 58 cm, seit 1665 im Palazzo Comunale, Solarolo. Siehe zu einem Forschungsüberblick den Katalogteil VI.C.14.

Die vor allem von Gamba postulierte Autorschaft Desiderios ist ebenso wie eine Fertigung durch Antonio Rossellino abzulehnen.<sup>27</sup> Vieles spricht dafür, den Bildhauer im Umkreis Francesco di Simone Ferruccis zu suchen. Das Relief steht ihm nicht nur in der Figurenauffassung und stilistischen Ausprägung nahe, sondern auch in der Art und Weise, sich versatzstückartig mit Motiven früherer erfolgreicher Kompositionen zu bedienen, diese dann aber teilweise etwas grob und ungenau umzusetzen. So hängen die Girlanden in Solarolo zu weit herab und werden teilweise von den Körpern verdeckt. Dadurch wirkt das Relief sehr kompakt. Sowohl Desiderio (*Turiner Madonna*, Abb. 103) als auch vor allem Antonio in seinem Washingtoner Relief setzen dieses Motiv besser um. Von dem Letztgenannten scheinen auch die wehenden Bänder übernommen worden zu sein. Die unentschlossene Haltung hinsichtlich eines Sitz- oder Standmotivs der Madonna bezeugt ebenfalls eine Komposition aus bereits vorhandenen Motiven. Das ausgerechnet hier das Vorbild für die Verwendung eines Kissens liegen soll, ist unwahrscheinlich. Vermutlich entstand dieses Werk erst in den mittleren oder späteren 1470er Jahren.

Im Œuvre Desiderios findet sich in der *Madonna Foule* (Abb. 105) ein ebenfalls auf einer Brüstung, hier als Wolkenbank ausgebildet, stehendes, von der Mutter abgewandtes Kind. Ein Kissen als Standunterlage fehlt noch. Die Art und Weise, wie die Madonna das Kind umfängt, ist dem Relief Antonios ähnlich, doch die Haltung Jesu ist gänzlich anders aufgefasst.

Ein sich im Palazzo Davanzati in Florenz befindliches Stuckrelief, das oft mit der Werkstatt Desiderios in Verbindung gebracht wird, zeigt ebenfalls eine hinter einer Brüstung stehende Madonna.<sup>28</sup> Kecks datierte das Werk aufgrund dieser Zuschreibung in die Jahre vor Desiderios Tod, also vor 1464.<sup>29</sup> Das Kind steht direkt auf der Brüstung, jedoch wieder ohne Kissenunterlage. Weder Komposition noch Ausführung lassen aber eine Entstehung in der Werkstatt Desiderios zu. Vielmehr besteht eine Ähnlichkeit zu dem Stuckrelief nach Verrocchio aus Oberlin; eine wichtige Gemeinsamkeit ist vor allem die Haltung des Kindes. Die Armhaltung der Madonna hingegen differiert und auch ihr Mantel ist bei dem Relief des Palazzo Davanzati nicht so voluminös dargestellt. Die Physiognomien entsprechen aber wiederum der Formensprache Verrocchios, sind hier jedoch sehr viel gröber und ungenauer ausgeführt. Vermutlich waren die Kompositionen Verrocchios bzw. seines Umkreises vorbildlich für das Relief im Palazzo Davanzati, das somit frühestens in der Mitte der 1470er Jahre entstanden sein kann.<sup>30</sup>

Generell scheint das Motiv der prägnant im Vordergrund sichtbaren Brüstung mit

<sup>27</sup>GAMBA 1931, S. 49-53 und GAMBA 1951/52, S. 165-175.

<sup>28</sup>Madonna mit Kind, Stuck, 68 x 39,5 cm, Palazzo Davanzati, Florenz (Inv.-Nr. 146).

<sup>29</sup>KECKS 1988, S. 108 und Anm. 88 sowie Bildlegende zu Abb. 86.

<sup>30</sup>Für einen Überblick über die diesem Relief nahestehenden Darstellungen aus der Nachfolge Verrocchios siehe ebd., Tafel L-LV. Die sog. *Madonna Beauregard* aus dem Norton Simon Museum in Pasadena (Abb. 135) entstammt ebenfalls nicht dem näheren Umkreis Desiderios, wie Kecks vermutete (ebd., Abb. 76), sondern steht vielmehr dem Werk Domenico Rossellis nahe. Dieser begann vermutlich aber erst ab den mittleren 1470er Jahren nach seinem Weggang aus Florenz mit der Produktion von Madonnenreliefs, wobei er sich sehr an Antonio und Desiderio orientierte. Die *Madonna Beauregard* ist also vermutlich ein Werk der späteren 1470er Jahre und bezieht sich bereits auf die in Florenz kursierenden Darstellungen einer hinter einer Brüstung stehenden Muttergottes mit Kind.



darauf stehendem Christuskind aus der Malerei übernommen worden zu sein. In den Bildern der 1450er und 1460er Jahre steht das Kind meist ohne Unterlage direkt auf der Brüstung. Ein Beispiel dafür ist das Bild Fra Filippo Lippis im Palazzo Medici-Riccardi (Abb. 116).<sup>31</sup> Dort umarmt Jesus die Madonna aber noch innig, die Darstellung folgt also einem älteren Schema.<sup>32</sup>

Das Motiv des Kissens war bereits bekannt, die Interpretation als Standunterlage fand hingegen erst mit Antonio Einzug in die Bildhauerei.<sup>33</sup> Es war vor allem die Werkstatt Verrocchios, die sich dann ab den 1470er Jahren mit dieser Darstellung auseinandersetzte. Das Interesse an derartigen Kompositionen beschränkte sich dabei nicht nur auf die Plastik, sondern weitete sich innerhalb dieser Werkstatt auch auf die Malerei aus. Das Thema wurde dort entscheidend weiterentwickelt, wie die vielen aus dem Umkreis Verrocchios stammenden Bilder beweisen.<sup>34</sup>

Die Art und Weise, die Brüstung zusätzlich durch figürliche Darstellungen und Wappen zu betonen, könnte auf den Wunsch des Auftraggebers zurückzuführen sein.<sup>35</sup> Vorbilder hierfür sind die bei den fast freiplastisch ausgearbeiteten Terrakotta-Madonnen manchmal derart gestalteten Basen und die ansonsten im Konsolenbereich des Rahmens angebrachten Inschriften.<sup>36</sup>

Diese formalen Ableitungen sowie die Rezeption des Washingtoner Reliefs unterstützen die von Middeldorf aufgrund der Vermählung innerhalb der Familien Ridolfi di Piazza und Morelli vorgeschlagene Datierung in den Zeitraum um 1469.

---

<sup>31</sup>Ein weiteres Beispiel ist das Bild Domenico Venezianos in der National Gallery of Art, Washington D.C. (Holztafel, 82,6 x 56,6 cm, um 1450, Inv.-Nr. 1939.1.221).

<sup>32</sup>Es ist hierin auch den zahlreichen Madonnen Luca della Robbias ähnlich, bei denen das Kind ebenfalls auf einer Brüstung zu stehen scheint. Doch handelt es sich bei den dort wiedergegeben Brüstungen lediglich um schmale, nicht näher definierte Flächen, die mehr als notwendige Standfläche, denn als bewusst ins Bildfeld integriertes und szenisches Element verstanden werden. Siehe zu den Darstellungen Lucas POPE-HENNESSY 1980A, S. 60-66, insbesondere auch zu dem Typ des Madonnenreliefs im Metropolitan Museum of Art in New York (Inv.-Nr. 67.55.98) und im Kunsthistorischen Museum, Wien.

<sup>33</sup>Die Darstellung eines auf der Brüstung liegenden Kissens gibt es bereits vorher, jedoch sitzt das Kind dort auf der Brüstung. Beispiele hierfür sind das Bild Domenico Venezianos in der Villa I Tatti, bei Florenz, und die Darstellung Alesso Baldovinettis im Louvre, Paris (Inv.-Nr. RF 1112).

<sup>34</sup>Siehe für einen Überblick PASSAVANT 1959, PASSAVANT 1969 und KECKS 1988, Taf. L-LVII.

<sup>35</sup>Eine unmittelbare Nachfolge scheint dieses Motiv nicht gefunden zu haben. Das Relief Benedettos da Maiano in Washington D.C. verzichtet darauf, jedoch scheint dieses auch von vornherein für eine kommerzielle Vervielfältigung gedacht gewesen zu sein, wie die zahlreichen Kopien belegen. Von Antonios Relief gibt es keine Wiederholungen.

<sup>36</sup>Vgl. dazu beispielsweise eine Stucknachbildung eines in der Werkstatt Ghibertis entworfenen Typus im Frankfurter Liebieghaus (Inv.-Nr. St. P. 293). An der Basis sieht man dort ebenfalls zwei Engel, die ein Medaillon tragen und seitlich von je einem Wappen flankiert werden.

## 4. Die Anbetung des Kindes, Florenz, Bargello

Autonome Madonnenreliefs mit narrativen Hintergrundszenen sind im Œuvre Antonio Rossellinos selten; einzig der im Folgenden zu besprechende Tondo kann ihm sicher zugeschrieben werden. Wenige in der bisherigen Forschung genannte Arbeiten zeigen ebenfalls eine Muttergottes, die ihr Kind anbetet; zuweilen ist die Szenerie mit einem Stall ausgeschmückt. Jedoch müssen diese Werke nach der ausführlichen hier vorgelegten Betrachtung aus dem Gesamtwerk ausgeschieden werden.<sup>1</sup>

Die Beliebtheit der Kreisform für die Darstellung religiöser Andachtsthemen lässt sich durch die hohe Bedeutung des Kreissymbols als solches verstehen.<sup>2</sup>

„Moreover, the round form connoted not only heaven but also, as in the *Paradiso*, the celestial Paradise (eternal life), which for the Christian believer is obtainable only through Christ's Sacrifice. Herein, the circle becomes a metaphor of Paradise and eternity through salvation, a conclusion echoed in tondi and reinforced by the garland wreaths that frequently frame them. Thus the tondo format in conjunction with the Madonna and child theme - a fusion of form and content - underlines the theological doctrine that Paradise is attainable only through this holy pair.“<sup>3</sup>

Die Anbetung des Kindes durch Maria ist eine erst seit dem 14. Jahrhundert bestehende Darstellungsform, die in einem engen Kontext mit der sich im Spätmittelalter entwickelnden Frömmigkeit der Bettelorden und Laienbruderschaften steht. Mit gefalteten oder gekreuzten Händen kniet Maria zumeist vor dem vor ihr liegenden Kind; aber auch eine stehende oder sitzende Muttergottes ist möglich. Die Szene kann zusätzlich, wie im vorliegenden Fall, durch die bei der Darstellung der Geburt Christi üblichen Motive - wie Stall, Josef oder auch die Verkündigung an die Hirten - ergänzt werden. Die Gestaltungen gehen vor allem auf die Visionen der hl. Birgitta zurück.

Der aufwendig gerahmte Marmortondo im Bargello hat einen Durchmesser von 115 cm (Abb. 90).<sup>4</sup> Er ist sehr gut erhalten und weist noch Spuren einer Vergoldung auf. Der Reliefgrad von Madonna und Kind ist sehr hoch, zum Hintergrund hin nimmt er leicht ab.

---

<sup>1</sup>Siehe dazu auch den Katalogteil VI.C.

<sup>2</sup>Vgl. OLSON 2000, S. 34-57.

<sup>3</sup>Ebd., S. 47. Zur besonderen Rolle der Tondi in der Florentiner Kunst ebd., insbesondere S. 131-158.

<sup>4</sup>Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Inv.-Nr. 90 S, Werkkatalog VI.A.9.

## 4.1. Werkanalyse

### Beschreibung

Der Tondo besteht aus einem breiten gekehlten Rahmen und einer bildlich narrativ gestalteten inneren Fläche. Den Mittelpunkt bildet die hohe, in Halbfigur und Dreiviertelansicht wiedergegebene nimbierte Madonna, die ihre Hände im Betgestus vor ihrem Oberkörper verschränkt hat. Im unteren Bereich ist ein Kissen über dem Rahmen ausgebreitet, auf dem das ebenfalls nimbierte Christuskind liegt. Im Hintergrund befindet sich in der linken Bildhälfte der vor einem Stall mit Ochse und Esel sitzende Josef. In der Mitte und auf der rechten Seite sieht man die in eine Landschaft eingebettete Szene der Verkündigung an die Hirten und deren Weg nach Bethlehem.

Die Rahmung zeigt mit zentrierten Sternen und Wolkenbändern alternierende geflügelte Puttengesichter, welche eine sehr variantenreiche Gestaltung mittels unterschiedlicher Mimiken und Haarlängen aufweisen.

Bildbeherrschend ist die im Vergleich zu den Hintergrundfiguren stark vergrößerte Darstellung der Anbetungsgruppe. Die Muttergottes trägt ein in der Taille mit einer großen Schleife gegürtetes Untergewand. Der Mantel über ihren Schultern fällt links von ihr seitlich am Rücken hinab und liegt weit ausladend über dem Rahmen vor ihrem Körper, so dass er zusammen mit dem Kissen eine Liegefläche für das Jesuskind bildet. Die beiden an dieser Stelle befindlichen Puttenköpfe schauen unter dem Stoff hervor. Marias linker, perspektivisch verkürzter Arm wird fast vollständig vom gerafften Mantelstoff umspielt. Sie trägt ein großes Kopftuch, das nur sehr wenig vom seitlichen Haaransatz freigibt. Der Stoff bedeckt den gesamten Schulterbereich und bildet einen ondulierten Saum aus, der leicht absteht. Das runde, weich modellierte Gesicht zeigt einen sehr dünnen, zugespitzten Mund. Die Nase ist lang und schmal. Die mandelförmigen Augen sind leicht geschlossen, überfangen werden sie von zwei hochgezogenen Brauen.

Das Christuskind liegt mit ausgestreckten Beinen auf dem Rahmen. Das rechte hintere schiebt sich dabei leicht über das vordere. Gestützt wird der Körper im oberen Bereich von einem Quastenkissen, das zwischen zwei Puttenköpfen eingebettet wurde. Die Beinpartie erscheint seltsam freischwebend, der dort ausgebreitete Mantelstoff bildet nicht genügend Volumen aus, um die Beine optisch zu tragen. Gekleidet ist das Kind in ein über Brust und Gesäß gewickeltes Tuch, das Unterkörper und Arme freilässt. Beide Arme liegen eng angewinkelt am Körper. Mit der vorderen linken Hand greift Jesus auf Hüfthöhe in den Stoff, die rechte Hand führt er zum Mund.

Der Kopf ist auf die Brust gedrückt. Das Gesicht hat eine sehr hohe Stirn. Die langen gelockten, teilweise schnörkelartig eingedrehten Haare liegen eng an und lassen weite Teile des Vorderkopfs unbedeckt, wodurch die große, runde Kopfform betont wird. Der Kreuznimbus des Kindes ist scheibenartig und perspektivisch verkürzt zwischen Kissen und Kopf angebracht. Die einzelnen Konturen sind weich gearbeitet und nicht so scharf hinterschnitten. Die Augen sind spitz-oval angelegt, mit klar definierten Ober- und Unterlidern. Recht breit, mit großen Nasenlöchern erscheint die Stupsnase. Die Lip-

pen sind weich und voluminös gestaltet; die Unterlippe wird durch den Zeigefinger etwas heruntergezogen, wodurch dem Kind ein leicht trotziger Ausdruck verliehen wird.

Im Hintergrund sind zwei Episoden geschildert, die zu beiden Seiten der Madonnenfigur angeordnet sind. In der linken Bildhälfte sieht man den vor dem Stall sitzenden nimbierten Josef. Er ist in einer zurückhaltenden, nachdenklichen Pose dargestellt, das Kinn wird mit der linken Hand gestützt, die rechte liegt auf dem Schoß. Direkt hinter ihm erscheinen vor einem Trog Ochse und Esel. Der Stall selbst ist ein einfaches gemauertes, nach vorne offenes Gebäude mit Satteldach. Über ihm sieht man noch Felsen, die im oberen Bildteil die Verknüpfung zur rechten Bildhälfte darstellen und das Landschaftsbild komplettieren.

Rechts der Madonna sieht man einen kargen Felsen aufragen, neben dem sich die beiden Hirten befinden. Der eine wendet sich mit geschultertem Tierkadaver aus dem Bildfeld heraus. Der andere hebt seinen Arm schützend über das emporgereckte Gesicht. Am oberen Rand des Tondos wird ein schmaler vergoldeter Horizontstreifen sichtbar. Darunter ist die Szene der Verkündigung an die Hirten wiedergegeben. Die aufgrund des kleineren Maßstabs weit hinter dem beherrschenden Felsmotiv angesiedelte Landschaft besteht aus einer weidenden Schafherde und Bäumen, rechts und links der Herde befinden sich erneut die Hirten. Direkt über der Bergkuppe schwebt der Verkündigungengel herab, der sich dem stehenden rechten Hirten zuwendet.

### **Komposition und Reliefgestaltung**

Die Komposition eines runden Bildes weist von vornherein bei der Herausbildung eines überzeugenden räumlich illusionistischen Konzeptes, in das die Figuren integriert werden müssen, größere Schwierigkeiten auf als die Gestaltung eines rechteckigen Formats. Antonio Rossellino löste dieses Problem, indem er die Hauptszene, die Anbetung Christi durch Maria, aus dem eigentlichen Bildgeschehen ausgliederte. Die Darstellung zerfällt somit genau genommen in zwei unterschiedliche Ebenen, die zwar inhaltlich miteinander verbunden sind, deren gestalterische Umsetzung aber eine bewusst gewählte formale Trennung beinhaltet.

Durch die Einbindung des Bildrahmens schiebt sich die bereits durch ihre Größe dominante Anbetungsszene in die vordere Reliefebene. Maria und Christus wurden daher auch in einem viel höheren Reliefgrad ausgeführt als der eher flach angelegte Hintergrund. Die Unmittelbarkeit des in das Bildgeschehen integrierten Rahmens und des darauf liegenden Kindes, das sich zwischen dem Betrachter und der Muttergottes befindet, eröffnet eine Korrespondenz zwischen den Gläubigen und der fürbittenden Maria.

Der Tondo ist weder zentralperspektivisch noch in seinen Bildebenen in einem einheitlichen Maßstab gestaltet. Für die Bildgeschichte des Hintergrundes gilt ein anderer Maßstab als für die Vordergrunddarstellung mit Christus und Maria. Die Szenerie entwickelt sich von vorne links mit der Szene der Geburt Christi, in der Josef vor dem Stall sitzend dargestellt ist, und endet mit der Verkündigung an die Hirten und deren Gang nach Bethlehem. Die zeitliche Abfolge drückt sich zugleich im Figurenmaßstab

aus, jedoch nicht in dem konstant flach bleibenden Reliefgrad.

Den höchsten, fast rundplastischen Ausarbeitungsgrad zeigt das sich in der vorderen Ebene befindliche Kind. Die hinter dem Rahmen, der in dieser Ausprägung wie eine Brüstung fungiert, stehende Madonna ist nur partiell ähnlich kräftig ausmodelliert. Während ihr rechter Arm, dessen Ellenbogen sich über den Bildrand schiebt, mit großer Materialtiefe herausgearbeitet wurde, bleibt ihre linke Schulterpartie hingegen recht flach und verschwindet in der Fläche. Diese Ungenauigkeit in der korrekten Verkürzung und die damit einhergehende mangelnde Körperlichkeit der Madonna ist auch an den zuvor besprochenen Reliefs zu beobachten.

Die isolierte Anbetungsszene nimmt keinerlei formalen Bezug auf die Hintergrunderzählung. Jesus und Maria blicken sich gegenseitig an, auch der Mantel Marias trägt dazu bei, diese Einheit zu unterstützen, indem er zum einen das kompositorische Gegengewicht zu dem Kind bildet, zum anderen aber dieses durch seine Funktion als Unterlage an Maria bindet. Die Kopfhaltung der Madonna sowie das leichte Herausdrehen des Kinderkörpers in Richtung des Betrachters machen deutlich, dass das Relief auf eine leichte Untersicht gearbeitet wurde. Der Blick Marias richtet sich so nicht nur auf Jesus, sondern zugleich auf den Gläubigen.

Die figürlichen Szenen, Josef und die Hirten, sind symmetrisch zu beiden Seiten Marias angeordnet, um eine gleichwertige Gewichtung zu gewährleisten. Um aber die Einheit der Anbetungsszene nicht zu gefährden und sie optisch nicht zu erdrücken, wurde in die sich zwischen ihnen befindliche Hintergrundfläche das sehr schlicht dargestellte Felsmotiv eingefügt. Die daraus resultierende Betonung der Anbetungsszene verstärkt den intimen Dialog zwischen Maria und Jesus. Der Blick des Betrachters kann auf der Figurengruppe ruhen, und die Konzentration wird nicht von der übrigen figürlichen Gestaltung gestört.

Durch diese symmetrische Einteilung ergibt sich aber zugleich in der Vertikalen eine etwas strenge, zentrierte Bildeinteilung, in der der Felsen als notwendiges Pendant zu Maria fungiert. Zugleich stört diese Komposition die inhaltliche Bindung der Erzählungen. So sind die Hirtenszene und das Motiv des Stalls mit Josef zwei isoliert dargestellte Bereiche, deren mühsame Einbettung in ein einheitliches Landschaftsbild diese Trennung nicht aufzufangen vermag. Das Resultat ist ein isoliertes Hintergrundbild, das letztlich in einzelne, additiv aneinandergefügte Bereiche zerfällt.

Während die Anbetungsszene den Vordergrund darstellt, bilden Josef mit Stall, der große Felsen sowie die beiden Hirten den Mittelgrund und die räumlich hinter den Spitzen des Stalldaches und der Felskuppe sichtbare Schafherde mit Bäumen, Hirten und dem Engel den Hintergrund. Erzeugt wird diese Wirkung nicht durch eine bildhafte, illusionistische Reliefgestaltung, sondern einzig durch die Verwendung skulpturaler Gestaltungsmittel wie einer Anpassung des Ausarbeitungsgrades und einer Veränderung des Größenmaßstabes.<sup>5</sup>

Durch das Herauslösen der Anbetungsszene aus dem eigentlichen Zusammenhang und

---

<sup>5</sup>Siehe zu dieser Problematik, der Stellung Antonios in Hinblick auf das *bildhafte* und *skulpturale Relief* sowie einer generellen Analyse seiner relieftechnischen Gestaltungsmittel auch Kapitel V.1.3.

die Einbindung des Rahmens als Aufagemotiv umging der Künstler zugleich eine der Hauptschwierigkeiten der Komposition in einem runden Format. Ähnlich dem Tondo in San Miniato al Monte wird der Rahmen als Standfläche für das Christuskind einbezogen, wodurch gleichzeitig die Rundungen kaschiert werden und die Darstellung größere Festigkeit gewinnt. Die Hintergrundszene nehmen kaum Bezug auf den runden Rahmen, durch ihre Kleinteiligkeit entwickeln sich die Szenen weitestgehend unabhängig. Lediglich am Stall bemerkt man, dass er sich leicht in den Bildraum verschiebt und sich der vorgegebenen Rundung unterordnet.

Einen deutlichen stilistischen Bruch innerhalb des Tondos nimmt man an den wohl von Assistenten gefertigten Puttengesichtern des Rahmens und in der Gestaltung des Gesichtes des Christuskindes wahr. Dieses ist sehr dick und fleischig dargestellt. Die hohe Stirn und die schneckenartig eingedrehten Locken sowie die weich ausgearbeiteten Konturen des runden Gesichtes weisen eine andere Darstellungsweise auf als das Gesicht der Muttergottes, das sehr viel präziser und glatter gearbeitet ist.<sup>6</sup>

## 4.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung

### Forschungsgeschichte

Wegen der Ähnlichkeit der Darstellung mit dem gesicherten Altarbild in Neapel wurde die Zuschreibung der Komposition an Antonio selten bezweifelt (Abb. 87). Bode ging von einer Entstehung am Ende der 1460er Jahre aus. In einer sich in Berlin befindlichen Terrakottaversion sah er ein von Gehilfen ausgeführtes Modell.<sup>7</sup> Venturi erkannte in dem Marmortondo lediglich eine reduzierende Nachahmung des Altarreliefs in Neapel, die es an Feinheit vermissen lasse und deswegen nicht in der Werkstatt Antonios entstanden sein könne.<sup>8</sup>

Gottschalk empfand das Tonwerk als frischer und lebendiger und schrieb es deswegen Antonio selbst zu, der Marmortondo sei danach von Assistenten gefertigt worden. Entstanden seien die Werke nach dem Altar in Neapel, also in den späten 1470er Jahren.<sup>9</sup> Hauptmann widersprach dieser Auffassung und erkannte in seiner Untersuchung zu den Tondi in Florenz das Marmorexemplar im Bargello wieder als eigenhändiges Werk Antonios an, das Terrakottawerk in Berlin sei ein dazugehöriges Modell.<sup>10</sup> Ebenfalls von einer selbständigen Fertigung des Marmorwerks ging Planiscig aus, der sich der späten Datierung Gottschalks anschloss (um 1477); motivisch leite sich der Marmortondo vom

---

<sup>6</sup>Siehe zu einer möglichen Fertigung durch Benedetto da Maiano Kapitel II.3.9.

<sup>7</sup>BODE 1892–1905, S. 101f. Bei dem Tondo in Berlin handelt es sich vermutlich nicht um eine Werkstattarbeit, zuletzt wurde er im Bode-Museum überzeugend der Werkstatt Benedetto Buglioni zugeschrieben, siehe dazu auch die Ausführungen im Katalogteil VI.A.9 Berlin, Bode-Museum.

<sup>8</sup>VENTURI 1908, S. 618. Auch die Entstehung des Berliner Tondos in der Werkstatt Antonios lehnte er ab.

<sup>9</sup>GOTTSCHALK 1930, S. 63f.

<sup>10</sup>HAUPTMANN 1936, S. 139.

Altarbild in Neapel ab, stilistisch hingegen nicht.<sup>11</sup>

Hartt erkannte in dem Tondo die grundsätzliche Erfindung Antonios, im Detail aber eine gewisse Abwesenheit der für ihn charakteristischen Merkmale. An der Ausführung seien daher auch Assistenten beteiligt gewesen.<sup>12</sup> Pope-Hennessy sah in dem Tondo eine direkte Bezugnahme Antonios auf den Tondo Fra Filippo Lippis im Palazzo Pitti in Florenz (Abb. 117). Zu datieren sei das Relief in den Zeitraum um 1470.<sup>13</sup>

Petrucci hob stilistische Gemeinsamkeiten zu der *Nori-Madonna* und dem Anbetungsrelief in Neapel hervor, daher vermutete sie die Entstehungszeit des Tondos in den späten 1470er Jahren, kurz vor dem Tod des Meisters.<sup>14</sup> Apfelstadt ging davon aus, dass der Tondo aus stilistischen Gründen sowohl nach der *Nori-Madonna* (Abb. 60) als auch dem Altarbild in Neapel entstanden sein müsse, folglich in die Jahre 1475-1477 zu datieren sei.<sup>15</sup>

Die Bezüge zur Malerei, vornehmlich zu Fra Filippo Lippi, zeigte auch Kecks in seiner Abhandlung über das Florentiner Madonnenbild auf. Er datierte den in seiner kompositorischen Anlage für die autonomen halbfigurigen Madonnenreliefs neuartigen Tondo Antonios in die Zeit um 1477.<sup>16</sup>

## Einordnung und Datierung

Innerhalb der Madonnenreliefs Antonio Rossellinos nimmt diese Darstellung aufgrund der Thematik und der Einbindung in einen narrativen Zusammenhang eine Sonderstellung ein. Das Thema wurde in Florenz verstärkt erst ab etwa 1470 in autonomen Bildwerken aufgegriffen; Antonio gehörte hierbei zu den frühen Künstlern. Die außergewöhnlich reichhaltige Hintergrundgestaltung bleibt aber für die Bildhauerei eine Ausnahme. Sie ist dagegen in der Malerei verbreitet, wo Sandro Botticelli zu einem der führenden Künstler bei der Fertigung derartiger Gemälde aufstieg. In der Bildhauerei verdichtete sich die Szene auf Maria und Christus und ggf. einzelne schmückende Landschaftsmotive. Vor allem die Werkstätten Andrea della Robbias und Benedetto Buglionis brachten solche Bildwerke hervor. Ihre glasierten Terrakotten erinnern dabei in ihrer Farbigkeit an die Malerei und die dort herrschende Atmosphäre.

Die Anbetungsszene wird im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zu einem der beliebtesten Themen für die Bilder zur privaten Andacht. In ihnen drückt sich eine besondere Animation zum Gebet aus, der Betrachter wird durch die Haltung Marias und das oft ihm zugewandte Jesuskind direkt angesprochen. Es dürfte mit der gewünschten Ergänzung der Szene durch weitere Personen, wie Josef, Johannes den Täufer, Engel oder Stiftern zusammenhängen, dass die dafür sehr viel besser geeignete Malerei die Vormachtstellung

---

<sup>11</sup>PLANISCIG 1942, S. 44f. und 59.

<sup>12</sup>HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 91.

<sup>13</sup>POPE-HENNESSY 1969, S. 418 und POPE-HENNESSY 1970, S. 147.

<sup>14</sup>FLORENZ 1980, S. 35.

<sup>15</sup>APFELSTADT 1987, S. 180.

<sup>16</sup>KECKS 1988, S. 103 und Tafel LXXI, Abb. 107.

des plastischen Andachtsbildes ablöste.<sup>17</sup>

Wie in der Forschung bereits vielfach erkannt, steht der Tondo aufgrund seiner thematischen und kompositorischen Ähnlichkeit mit Antonio Rossellinos Anbetungsrelief in Neapel in einem sehr engen Bezug zu diesem. Das dortige zwischen 1471 und 1474 entstandene Relief ist hochrechteckig angelegt und weist ebenfalls eine Anbetungsszene mit denselben szenischen Hintergrunddarstellungen auf (Abb. 87). Die in ganzer Figur dargestellte Madonna und das in einer Krippe liegende Jesuskind sind aber in die Szene integriert und befinden sich mit Josef und den Tieren in einem überzeugenden räumlichen Kontext. Überfangen wird diese sich in der linken Bildhälfte befindliche Gruppe von einem einfachen Stall. Nach rechts grenzt ein grob behauener, in höherem Relief wiedergegebener Felsblock die Szene mit den Hirten ab. Während diese gegenüber Maria und Josef bereits deutlich verkleinert dargestellt worden ist, wird die darüber angeordnete Verkündigungsszene in einem nochmals verringerten Maßstab wiedergegeben. Dieses gesamte Bildgeschehen nimmt etwa die unteren zwei Drittel des Bildfeldes ein. Das obere, aus einem neuen Werkblock gefertigte Drittel, zeigt zum einen ganz rechts den im Verhältnis zu den Hirten ziemlich großen Verkündigungsengel sowie links über dem Stall einen großen Engelsreigen. Die Art der szenischen Trennung mittels eines Felsen, die Abnahme des Figurenmaßstabes sowie einzelne Details, wie der Hund bei der Schafsherde, finden sich auch im Florentiner Tondo wieder. Beiden Werken liegt dieselbe Idee einer Bildkonzeption zugrunde. Bildhauerisch hingegen ist das Relief in Neapel, zumindest was die untere Bildhälfte anbelangt - der obere Werkblock scheint überwiegend von einem Assistenten bearbeitet worden zu sein - feiner skulptiert.<sup>18</sup>

Eine stärkere stilistische Übereinstimmung mit dem Tondo findet sich bei dem Relief der National Gallery of Art in Washington D.C. (Abb. 74) sowie beim *Nori-Epithaph* in Santa Croce. Dort dominieren weiche, rundliche Formen. Die Gesichtszüge der Madonna sind klar konturiert ausgearbeitet, so dass durch die Unterschneidungen Schattierungen hervorgerufen werden, die das Gesicht auch aus der Ferne ausdrucksstark wirken lassen. Sehr ähnlich ist ebenfalls das auf der Schulter aufliegende Kopftuch mit dem wie durch Wind in Bewegung versetzten Gewandsaum. Auch bei der restlichen Kleidung lassen sich in der Gewandorganisation Parallelen feststellen. Die Gürtung wird beide Male mit einer großen Schleife verziert. Dieses, sich teilweise auch in späteren Werken, wie der kleinen Johannes-Statue im Bargello (Abb. 89), wiederholende Motiv findet sich ab dem Ende der 1460er Jahre häufiger in Antonios Œuvre.

In dem Tondo unternahm Antonio erstmals den Versuch, eine Madonnendarstellung um ein Hintergrundgeschehen zu ergänzen und damit das eigentliche Thema zu erweitern. Er folgte dabei einem additiven Prinzip. Letztlich bilden Maria und Jesus eine in sich geschlossene Figurengruppe, die auch ohne szenischen Hintergrund ein vollständiges Bildmotiv ergeben würde.<sup>19</sup>

<sup>17</sup>Siehe zu den Darstellungen des Andachtsthemas in Florenz ebd., S. 69-74. Zur besonderen Bedeutung Josefs für die Florentiner Kunst siehe auch OLSON 2000, S. 90-93.

<sup>18</sup>Siehe zu einer genaueren Besprechung des Altarreliefs in Neapel Kapitel V.1.2.

<sup>19</sup>Dass dieses problemlos funktioniert, zeigen zahlreiche Kopien dieser Figurengruppe (Abb. 91). Im Gegensatz dazu hat die vollständige Komposition Antonios mit narrativem Hintergrund kaum Nach-



In der Bildhauerei sind keine Vorbilder für die Verbindung einer narrativen Hintergrunddarstellung mit einem für die private Nutzung hergestellten halbfigurigen Madonnenbild zu finden. Ebenso neuartig ist die Verwendung eines Tondos für diesen Gebrauch. Autonome Rundbilder finden sich erst seit den 1430er Jahren, wobei zumindest in der Plastik diese nie einen szenischen Hintergrund aufweisen. Die oft Donatello zugeschriebene *Piot Madonna* im Louvre, die um 1460 datiert wird, kommt dem Tondo Antonios am nächsten.<sup>20</sup> Das Rundbild zeigt eine halbfigurige Muttergottes im Profil, die mit zusammengelegten Händen das vor ihr liegende, sich der Rundung des Formats anpassende Christuskind anbetet. Der Hintergrund ist mit einem Ornamentmuster aus farbigem Glas überzogen. Der Tondo zeigt das schon vor Antonio aufkommende Interesse an der Darstellung der Anbetungsszene im Rundformat, jedoch offenbart die formale Umsetzung keine wesentlichen Gemeinsamkeiten mit dem Relief Antonios.

Die Verknüpfung einer großfigurigen, isolierten Madonnendarstellung vor szenischem Hintergrund stammt aus der Malerei und findet die wohl prägendste Ausformung in diesen Jahren in dem Tondo Fra Filippo Lippis im Palazzo Pitti (um 1452, Abb. 117).<sup>21</sup> Dort ist, auf den Betrachter bezogen, eine thronende Muttergottes mit Kind auf dem Schoß wiedergegeben. Im Hintergrund sieht man, in einen in die Tiefe fluchtenden architektonischen Prospekt eingeschrieben, die Geburt Marias. Auch bei Lippi ist Maria überproportional groß dargestellt und entzieht sich so der Einheitlichkeit des Bildraums. Antonio verfolgte also das gleiche kompositorische Prinzip, wenn er eine isolierte Darstellung der Madonna mit Kind als das eigentliche Thema des Reliefs vorstellt, während die Szenerie des Hintergrundes Beiwerk bleibt. Kecks erkannte genau in dieser Parallele zu gemalten Tafeln ein Wettfeiern Antonios mit den Malern.

„Natürlich steht Antonios Landschaftshintergrund in thematischer Verbindung zur Anbetungsszene, da in ihm die üblichen Requisiten eines Weihnachtsbildes auftreten, aber muss man nicht auch andererseits den Versuch, ein solches Thema in dieser Form zur Darstellung zu bringen, als eine Reaktion, ein Wettfeiern mit gleichzeitigen Tafelbildkompositionen in dieser Bildgattung ansehen?“<sup>22</sup>

Pope-Hennessy drückte das Verhältnis Antonios zu Filippo Lippi und dessen Gemälden wie folgt aus: „[...] but the relation of the forward to the distant figures and of the composition to the frame speaks only one message ‚I can do this too‘.“<sup>23</sup> Antonio scheint sich mit dem Tondo in Konkurrenz zu den Malern und ihren Tafelbildern setzen und zeigen zu wollen, dass auch die Bildhauerei zu derartigen Darstellungen in der Lage sei. Tatsächlich übernahm um 1470 die Malerei zunehmend das Feld der Madonnendarstellung, ein Grund hierfür liegt sicher in ihrer Möglichkeit, weitere Figuren einbinden und

---

folge gefunden.

<sup>20</sup>Donatello, *Piot Madonna*, Terrakotta, Glas, Wachs, Spuren von Vergoldung, 74 x 75 x 7 cm, Louvre, Paris (Inv.-Nr. RF 3967); siehe dazu JOLLY 1998, S. 131f., Nr. 33.

<sup>21</sup>Fra Filippo Lippi, *Madonna mit dem Kind und Szenen aus dem Leben der hl. Anna*, Durchmesser: 135 cm, Tempera auf Pappelholz, um 1452, Palazzo Pitti, Florenz (Inv.-Nr. 1912, n.343).

<sup>22</sup>KECKS 1988, S. 103.

<sup>23</sup>POPE-HENNESSY 1969, S. 418.

erzählende Zusammenhänge eröffnen zu können.<sup>24</sup>

Erst um 1470/71 bekam Antonio den ersten Auftrag für Reliefs mit der Wiedergabe einer *storia*: die drei Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers für die Kanzel in Prato; wenig später folgte vermutlich der Auftrag für die Kapellenausstattung in Neapel. Während er sich in den Werken für Prato auf eine lange Tradition szenischer Reliefs in Florenz beziehen konnte, verhält es sich im Falle Neapels anders. In Stein gehauene großformatige Reliefs für Altäre gab es vorher nicht. Die vorgegebene Thematik hat Vorbilder in der Malerei, aber nicht in der Reliefkunst. Antonio sah sich also mit der neuen Aufgabe konfrontiert, die Komposition in die Bildhauerei zu übertragen.<sup>25</sup>

Es spricht vieles dafür, dass sich Antonio im Zuge der ihm gestellten Aufgabe für Neapel auch mit einer Konzeption ähnlichen Formates für ein privates, autonomes Relief beschäftigte und testete, inwiefern sich die skulpturale Darstellungsweise dafür eignete. Die Isolation von Maria und Kind ist also eine bewusst gewählte Anordnung, die in einem engen Kontext zur Funktion als religiöses Bild in einem privaten Haushalt steht. Da Jesus auf dem Rahmen liegt, nimmt er noch stärker als in anderen Werken die Position zwischen Gläubigem und Maria ein. Der Betende sieht sich Maria in der gleichen Haltung gegenüber, baut also automatisch einen Bezug zu ihr auf. Die Grenze zwischen Betrachter und Bild wird aufgehoben und eine besondere Nähe geschaffen. Olson schrieb dazu: „Further, this porthole-like aperture serves as a ledge on which the infant lies, spilling out illusionistically into the viewer’s space to connect the celestial sphere and the elemental world of the viewer.“<sup>26</sup> Ein ähnliches Prinzip verfolgte Antonio bereits in seinem Tondo in San Miniato al Monte, wo das Kind ebenfalls über den Rahmen hinaustritt. Die privaten Bildwerke betreffend, ist dies eine deutliche inhaltliche Steigerung, die den Wert dieses Reliefs nicht nur in künstlerischer Hinsicht, sondern auch in seiner funktionalen Bestimmung erhöht.

Wenn also Niehaus den Tondo mit Fra Filippo Lippis Gemälde aus den Florentiner Uffizien vergleicht und dabei kritisiert, dass es Antonio nicht gelinge, eine räumliche Einheit zu erschaffen, so muss man in Bezug auf die Madonnendarstellung anmerken, dass diese auch nicht gewünscht gewesen zu sein scheint.<sup>27</sup> Eine Kritik an der Raumfassung des Hintergrundes hingegen ist angebracht. Es gelingt Antonio nicht, die von ihm gewählte bildhafte Reliefgestaltung mit seinen skulpturalen Mitteln umzusetzen.

Als Vorbild für die Komposition der Anbetungsszene fungierten die entsprechenden Gemälde Fra Filippo Lippis, der sich mit der Thematik in vier großformatigen Altarbildern auseinandersetzte, die zwischen der Mitte der 1450er Jahre und 1469 entstanden.<sup>28</sup>

<sup>24</sup>Siehe dazu auch insbesondere Abschnitt V in dieser Arbeit.

<sup>25</sup>Siehe zu einer ausführlicheren Besprechung dieser Thematik und des Problems der technischen Umsetzung im Relief Kapitel V.1.1.

<sup>26</sup>OLSON 2000, S. 152.

<sup>27</sup>NIEHAUS 1998, S. 143.

<sup>28</sup>*Annalena-Anbetung*, 137 x 134 cm, Mitte der 1450er Jahre, Uffizien, Florenz (Inv.-Nr. 8350); *Palazzo-Medici-Anbetung*, 129,5 x 118,5 cm, späte 1450er Jahre, Gemäldegalerie, Berlin (Inv.-Nr. 69); *Camaldoli-Anbetung*, 140 x 130 cm, Mitte der 1460er Jahre, Uffizien, Florenz (Inv.-Nr. 8353); *Anbetung des Kindes mit den hl. Georg und Vincent Ferrer*, 146 x 157 cm, Galleria Comunale di Palazzo

Die Tafeln Lippis sind sehr viel kleinteiliger und mit mehr schmückendem Beiwerk ausgestattet als die Reliefs Antonios, aber es finden sich ganz wesentliche Gestaltungsprinzipien wieder, die dieser übernommen hat. Lippis Darstellungen zeigen grundsätzlich eine ganzfigurige Muttergottes, die vor dem vor ihr liegenden Kind kniet und es anbetet. Die Tafeln in den Uffizien und in Prato zeigen zusätzlich einen sitzenden Josef, das Christuskind wird zwischen ihn und Maria gelegt. Die Figuren sind in eine felsige, mit Bäumen und Pflanzen bewachsene Landschaft eingebettet, bei der *Annalena-Anbetung* und dem Bild in Prato ist diese jeweils noch um einen Stall erweitert. Die Felsmotive übernahm Antonio und setzte diese gliedernd in seinen beiden Reliefs ein. Noch deutlicher sind aufgrund des Formates und der ganzfigurigen Darstellung Marias jedoch die Parallelen zu dem Werk in Neapel. Der Tondo scheint ein im Zuge der Beschäftigung mit diesem entstandenes Produkt zu sein, das die bereits durch Donatellos *Piot Madonna* bekannte Szene einer halbfigurigen Madonna mit liegendem Kind in einen größeren Kontext einbettet, der den Altarwerken entnommen ist.

Ein weiteres hilfreiches Indiz für eine Datierung stellen die von Assistenten gefertigten Puttenköpfe des Rahmens dar. Ihre Gestaltung unterscheidet sich von den vorangegangenen ähnlichen Darstellungen der halbfigurigen Madonnenreliefs und dem Tondo in San Miniato al Monte. Dagegen weisen sie Parallelen zu dem Rahmen der zu Beginn der 1470er Jahre entstandenen *Nori-Madonna* auf (Abb. 60). Seit den späten 1460er Jahren und der mutmaßlichen Trennung der Brüder von Antonio ändert sich der Stil der schmückenden Elemente, es scheinen neue Gehilfen dafür verantwortlich zu sein.

Von besonderer Bedeutung ist die Gestaltung des Kopfes des Christuskindes, der große Ähnlichkeit zu dem Jesusknaben im Relief Benedettos da Maiano in der National Gallery of Art in Washington D.C. aufweist (Abb. 109). Benedetto war vermutlich zu Beginn der 1470er Jahre temporär in der Werkstatt Antonios beschäftigt und könnte an dem Tondo beteiligt gewesen sein.<sup>29</sup>

Eine formal auf das Kind im Bargello verweisende Darstellung findet sich am Tondo des Grabmals Lorenzo Roverellas in Ferrara wieder (Abb. 45). Dieses wurde 1475 vollendet, das Relief in Florenz dürfte also vermutlich vorher gefertigt worden sein.<sup>30</sup>

Insgesamt wirkt die Komposition des Florentiner Tondos Antonios unausgereifter als bei dem Relief in Neapel, das nachweislich zwischen 1471 und 1474 gefertigt wurde. Die stilistische Nähe zu dem um 1469 entstandenen Relief in Washington und der vermutlich in die frühen 1470er Jahre zu datierenden *Nori-Madonna* lassen es wahrscheinlich erscheinen, dass der Tondo zu Beginn der 1470er Jahre gearbeitet wurde.

---

Pretorio. Siehe zu diesen Werken RUDA 1993, S. 218-235 und die entsprechenden Katalogeinträge für einen Forschungsüberblick, S. 441ff. Kat. 48, 51, 58, 65.

<sup>29</sup>Siehe zur Möglichkeit dieser Beteiligung Kapitel II.3.9.

<sup>30</sup>Francesca Petrucci sprach sich für eine eigenhändige Ausführung des Ferrareser Tondos durch Antonio Rossellino aus (PETRUCCI 2007), doch ist dieses aufgrund der stilistischen Ausführung im Vergleich zu den hier bereits vorgestellten Werken abzulehnen.

## 5. Arbeiten der Werkstatt in Stuck und Terrakotta

### 5.1. Reproduktionen nach den Marmorwerken

Aller Wahrscheinlichkeit nach ließ Antonio Rossellino auch selbst einige seiner Marmorwerke in seiner Werkstatt mehrfach vervielfältigen. Dafür sprechen die am Beginn dieser Arbeit ausgeführten marktwirtschaftlichen Vorteile und die Förderung des eigenen Bekanntheitsgrades. Aber auch der im Werkkatalog dieser Arbeit zusammengetragene Bestand an einzelnen Versionen bestätigt diese Annahme.

Die gehäuften Wiederholungen einer Komposition erfordern zunächst eine Klärung der verwendeten Terminologie. Als *Original* bezeichnet man das Ursprungswerk, die Urfassung oder, im Hinblick auf diese Arbeit besonders wichtig, die Vorlage bzw. den maßgeblichen Entwurf. Die eigenhändige Ausführung ist nicht zwangsläufig die Bedingung für die Klassifizierung als Original, wie am Beispiel des Bronzegusses schnell nachvollziehbar wird: Der entwerfende Künstler des Mittelalters oder der Frühen Neuzeit fertigte zumeist nur das Modell in Wachs, nach dem dann ein professioneller Gießer das eigentliche Bronzewerk herstellte. Als Erfinder des Kunstwerks gilt aber der entwerfende Künstler, relevant ist also die „Ursprünglichkeit einer geistigen Schöpfung“.<sup>1</sup>

Bei dem autorisierten Herstellen einer Wiederholung innerhalb der Werkstatt, die die Komposition erfunden hat, spricht man von *Replik*. Peter Bloch definierte hierzu für die Kunstgeschichte: „Unter einer *Replik* verstehen wir eine eigenhändige Zweitfassung oder eine Werkstattkopie, die im Umkreis des Künstlers entstand und - häufig mit seiner Signatur versehen - als dem Original fast ebenbürtig angesehen wird.“<sup>2</sup> Bei einzig zur Vervielfältigung erdachten Entwürfen des Meisters, die in zahlreichen Versionen in Stuck, Terrakotta, Cartapesta oder ähnlichen Materialien in der Werkstatt gefertigt wurden, handelt es sich also genaugenommen ebenfalls um Originale und nicht um Repliken - ähnlich der ersten vom entwerfenden Künstler autorisierten Auflage einer Druckgrafik.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>BLOCH 1979, S. 43.

<sup>2</sup>Ebd., S. 48.

<sup>3</sup>Vgl. REICHER 2011, S. 59-61. „Ein Original-Kunstwerk muss nicht von der Künstlerin/dem Künstler persönlich gefertigt worden sein. Die Fertigung von Künstlerhand mag einem Original eine besondere Aura (und damit besonderen Wert verleihen), aber sie ist keine notwendige Bedingung dafür, dass wir es mit einem Original zu tun haben.“ Ebd., S. 61. Zu dem Begriff und der Bedeutung der „Aura“ in diesem Zusammenhang siehe grundlegend Walter Benjamins erstmals 1936 erschienenen Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, BENJAMIN 2007.

Die *Kopie* hingegen ist in der Kunstgeschichte ein Sammelbegriff für alle reproduzierten Werke. Es gibt zum einen das Kopieren im Sinne einer allgemeinen Übernahme zur Nachahmung der Ausführungsweise oder zum Erlernen, dies kann auch in unterschiedlichen Materialien erfolgen, es geht nicht um das exakte Duplizieren des Vorbildes. Aber auch letzteres kann Kopie bedeuten. Wird eine Kopie in der eigenen Werkstatt angefertigt, spricht man korrekterweise von Repliken. Spätere Kopien können zum Zwecke einer vom Besitzer des Ursprungswerks autorisierten Vervielfältigung angefertigt werden oder - sollte dies nicht der Fall ein - auch in fälschender Absicht, d.h. unter Vortäuschung einer falschen Produktionsgeschichte.<sup>4</sup> Des Weiteren gibt es die freien Kopien, die sich deutlich an Vorbildern orientieren, aber diese durchaus schöpferisch weiterentwickeln. Mit einer *Reproduktion* meint man allgemein eine „mechanische Kopie“, das heißt Kopien dreidimensionaler Objekte, die mittels eines Abgussverfahrens hergestellt werden.<sup>5</sup> Reproduktionen können demzufolge sowohl von Originalen, Kopien oder Repliken angefertigt werden.

Repliken der Marmorwerke aus der Werkstatt Antonio Rossellinos existieren lediglich von dem Relief in der Sammlung Morgan in New York und dem im Kunsthistorischen Museum in Wien. Die Kompositionen in San Clemente a Rignano, dem Metropolitan Museum of Art in New York sowie der National Gallery in Washington D.C. wurden wahrscheinlich nie direkt kopiert, es sind zumindest keine weiteren Exemplare dieser Kompositionen bekannt, so dass sie vermutlich als besonderes Einzelwerk gefertigt wurden. Ähnlich verhält es sich mit dem Relief im Bode-Museum in Berlin, dessen einzige bekannte Kopie wohl aus jüngerer Zeit stammt.<sup>6</sup> Der Tondo im Bargello erfuhr vor allem in Teilkopien, der dominierenden Anbetungsszene mit Madonna und Kind, Verbreitung; eine Kopie des ganzen Werks ist lediglich durch eine Ausführung der Buglioni-Werkstatt bekannt. Antonio Rossellino selbst scheint also auch dieses Relief nie repliziert zu haben. Ebenso verhält es sich mit den wohl überwiegend aus dem 19. Jahrhundert stammenden Kopien seiner berühmten Bilderfindungen des Madonnentondos in San Miniato al Monte oder der *Nori-Madonna* in Santa Croce.

Grundsätzlich war ein Marmorexemplar zur gewinnbringenden seriellen Fertigung von Stuck- und Terrakottareliefs nicht nötig. Ein Beispiel hierfür ist die in einem anschließenden Kapitel genauer vorgestellte *Madonna mit den Kandelabern*. Sicherlich ist die nicht vollständige Überlieferung der Werke des 15. Jahrhunderts zu berücksichtigen. Dennoch deckt sich der vorhandene Bestand mit Beobachtungen, die eine Kopienpraxis nur von bestimmten Werken vorsah. Die reproduzierten Reliefs Antonios stammen beispielsweise aus seinem Frühwerk, also aus einer Zeit, in der es nötiger gewesen sein könnte, sich mit geringem Aufwand einen Namen zu machen, um Aufträge zu bekommen und zu einem gesicherten Einkommen zu gelangen. Derartige Beobachtungen lassen sich auch für andere Werkstätten, wie die Desiderios da Settignano, machen.

Die große Anzahl an Madonnenreliefs in Stuck und Terrakotta anderer Werkstätten, zu

---

<sup>4</sup>Vgl. AUGUSTYN/SÖDING 2010, S. 3; zur Definition einer Fälschung auch REICHER 2011.

<sup>5</sup>BLOCH 1979, S. 58-61.

<sup>6</sup>Siehe dazu den Werkkatalog VI.A.7.

denen ein Marmorexemplar fehlt, unterstützt diese Vermutung. Teilweise ist deren qualitative Ausführung so einfach und grob, dass man bei deren Fertigung nur Werkstätten vermuten kann, die vielleicht eher auf Gebrauchsgegenstände in diesen Materialien spezialisiert waren und sich mit den Madonnenreliefs ein Zubrot verdienten. Unter den von Benedetto Dei genannten 54 Bildhauerwerkstätten, die es um 1470/80 in Florenz gegeben hat, waren wohl nicht alle mit Arbeiten in Marmor betraut. Für viele der ehemals mit berühmten Künstlern in Verbindung gebrachten Werke dürften daher wohl eher namenlos gebliebene Handwerker verantwortlich sein.<sup>7</sup> Kann man bei größeren Altären oder anderen Kunstwerken für wichtige öffentliche Bauten noch aufgrund ihrer Bedeutung davon ausgehen, dass sie vermutlich von einem der berühmteren Bildhauer der Stadt geschaffen wurden - was sich oft da, wo es keine Aufzeichnungen gibt, auch stilistisch bestätigen lässt -, so ist dies für viele kleinere Kunstwerke nicht so einfach. Es dürften vor allem diese weniger prestigeträchtigen Werke sein, mit denen die heute kaum noch namentlich bekannten Werkstätten betraut wurden.

Dass man heutzutage über die Abguss- und Kopienpraxis in den Werkstätten des 15. Jahrhunderts so schlecht unterrichtet ist, geht vor allem auf die Geringschätzung der Abdruck- und Vervielfältigungstechniken in den Schriften des nachfolgenden Jahrhunderts zurück, in denen diesen Verfahren kein künstlerischer Wert zugesprochen wird. So stellte Pomponius Gauricus in seinem 1504 entstandenen Traktat *De Sculptura* fest, dass für den Gipsabguss keine große „Kunstfertigkeit“ notwendig sei, und führte infolgedessen in seiner Liste keine mit diesem Material arbeitenden Künstler an: „Als Gipskünstler wegen der geringen erforderlichen Kunstfertigkeit niemand.“<sup>8</sup> Dagegen berichtet er ausführlich über die technischen Verfahren und die Beschaffenheiten des Materials zur Gewinnung einer durch Abformung hergestellten Gussform, war dieses Prozedere doch Teil der Arbeiten an dem hochgeachteten Bronzeguss.<sup>9</sup>

Prägend für die Kunstgeschichte wurde dann vor allem das Urteil Giorgio Vasaris, der der mechanischen Reproduktion keinen eigenen künstlerischen Wert zusprach. Sein an die *freien Künste* angelegtes Kriterium des *disegno* koppelt die Idee von der materiellen Fertigung ab, so dass dieser - und dementsprechend auch dem Abgussverfahren - lediglich der Rang als *mechanische Kunst* zukommt. In seiner Einführung zur Malerei schrieb Vasari:

„*Disegno* ist der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht und aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil schöpft, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen einzigartig ist. So kommt es, daß *disegno* nicht nur in menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in Pflanzen, Gebäuden, Skulpturen und Gemälden das Maßverhältnis des Ganzen zu den Teilen, der Teile zueinander und der Teile zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis eine

---

<sup>7</sup>Zum Vergleich sei auf die Maler hingewiesen, bei denen die ebenfalls als „einfacher“ geltende Kunst der Truhen- und Dekorationsmalerei die weniger berühmten Werkstätten beschäftigte, vgl. WACKERNAGEL 1938, S. 312.

<sup>8</sup>GAURICUS 1886, S. 249.

<sup>9</sup>Ebd., S. 223-241.

gewisse Vorstellung und ein Urteil entsteht, das im Geist die später von Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, daß *disegno* nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Darlegung jener Vorstellung, die man im Sinn hat, von der man sich im Geist ein Bild macht und sie in der Idee hervorbringt.“<sup>10</sup>

Das Hauptproblem in der Bewertung des Abdruckverfahrens ist folglich, wie Georges Didi-Huberman es ausdrückt:

„[...] die Unterscheidung zwischen den *freien Künsten* und den *mechanischen Künsten*, wobei erstere als Garanten der Authentizität, der Einzigartigkeit und des Ästhetischen gelten, während letztere von Vasaris Humanismus - in einer radikalen Verschiebung gegenüber der Denkweise des Mittelalters - zusammen mit der Serie, der Vervielfältigung und dem Nicht-Ästhetischen verworfen wurden. Genauer gesagt wurde mit dieser Unterscheidung zwischen zwei Arten von technischen Verfahren differenziert: zwischen den Verfahren der *Nachahmung* - wenn *imitazione*, wie Vasari meint, das Wort ist, in dem das gesamte ‚Metier‘ des Künstlers sich zusammenfassen lässt und das mit der *invenzione* gleichberechtigt einhergeht - und gewissen Verfahren der *Reproduktion*, die ‚mechanisch‘ sind, die außerhalb des ‚Wissens‘ und des ‚Metiers‘ des Künstlers im modernen (renaissancehaften) Sinn des Wortes liegen.“<sup>11</sup>

Die gerade bei Objekten mit devotionalem Charakter im Mittelalter und Quattrocento verbreiteten Abdruckverfahren, die zudem in diesen Jahrhunderten stark weiterentwickelt wurden, erfuhren also im 16. Jahrhundert eine geringschätzigte Bewertung, die dem Ansehen zur Zeit der Entstehung der Arbeiten unter Umständen gar nicht entsprach.<sup>12</sup> So widmete der im 15. Jahrhundert vielgelesene Cennino Cennini den verschiedenen Abdrucktechniken in seinem *Libro dell'Arte* gleich mehrere Kapitel.<sup>13</sup> Hochangesehene Bildhauer wie Ghiberti oder Donatello verwendeten Abdrücke, u.a. auch Naturabgüsse wie Donatellos aus elf Teilstücken gefertigte Bronzestatue *Judith mit Holofernes* belegt, zur Fertigung ihrer Plastiken. Darüber hinaus war das Verfahren aufgrund der Herstellung der begehrten in Wachs gefertigten und heute nicht mehr erhaltenen Votivfiguren weit verbreitet.<sup>14</sup> Insbesondere Donatello maß dem Abdruck einen bedeutenden Wert

---

<sup>10</sup>VASARI 2006, S. 98. Vgl. auch die Ausführungen bei Didi-Huberman, DIDI-HUBERMAN 1999, S. 56-58.

<sup>11</sup>Ebd., S. 12f.

<sup>12</sup>Zu dieser Entwicklungsgeschichte und der Bedeutung von Repliken und Kopien in unterschiedlichen Medien (Reliefs, Druckgrafik, Medaillen, Bronzestatuetten) zwischen 1300 und 1600 für die Verbreitung von Kompositionsideen, ästhetischen Vorstellungen und Auswirkungen auf den Kunstmarkt EMISON 2006. „The cumulative effect of so many types of replicated image offered a complicated counterweight to the concurrent development of individual artist's reputations as makers of masterpieces. Art became more precious and more plentiful at the same time.“ Ebd., S. 452.

<sup>13</sup>CENNINI 2004.

<sup>14</sup>Vgl. dazu und insbesondere auch zur negativen Bewertung der mittels eines Abdruckverfahrens hergestellten Büste des Niccolò da Uzzano in der Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts DIDI-HUBERMAN 1999, S. 58-66.

bei der Herstellung seiner Arbeiten zu und nutzte experimentelle Techniken, um verschiedene künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten zu erproben.<sup>15</sup>

Grundsätzlich ist es also zumindest wahrscheinlich, dass man sich auch in der Werkstatt Antonio Rossellinos ausführlicher mit der Herstellung von Abgüssen und Vervielfältigungstechniken beschäftigte. Unter den 31 bekannten und im Katalog aufgeführten Wiederholungen des Madonnenreliefs der Sammlung Morgan befinden sich vier zeitgenössische Arbeiten, die aufgrund ihrer äußerst qualitätvollen Ausführung, ihrer engen Nähe zum Marmorwerk sowie durch ihre hochwertige Fassung eine Entstehung in der Werkstatt Antonio Rossellinos vermuten lassen. Bei einigen weiteren Werken, deren Fertigung im 15. Jahrhundert wahrscheinlich ist, deren schlechter Erhaltungszustand aber eine genauere Zuordnung unmöglich macht, lässt sich eine Produktion in Antonios Werkstatt ebenfalls nicht ausschließen. Gemeinsam ist diesen Varianten, dass sie alle in Stuck gefertigt sind, dies scheint das von Antonio bevorzugte Material für Repliken gewesen zu sein.

Unter den zehn im Katalog genannten Kopien des Madonnenreliefs im Kunsthistorischen Museum in Wien gestaltet sich die Zuordnung aufgrund des häufig beschädigten Zustands und der zumeist nicht erhaltenen Fassungen bzw. deren späteren kräftigen Übermalungen schwieriger. Jedoch sind auch hier die für eine Fertigung in der Rossellino-Werkstatt in Frage kommenden Werke in Stuck ausgeführt worden.<sup>16</sup>

## 5.2. Kompositionen in Stuck und Terrakotta

Unter den überlieferten Madonnenreliefs, die mit Antonio in Verbindung gebracht werden, weisen nur wenige die kompositionellen Qualitäten seiner hier vorgestellten Marmorwerke auf. Die Tatsache, dass er so entschieden an einer bestimmten Kompositionsform festhielt und diese weiterentwickelte, deren besondere motivische Ausprägung auch in den beiden einzigen nicht in diese Reihe der Sitzmadonnen passenden Reliefs deutlich wird, ergibt einen Qualitätsstandard, an dem sich - über die ihm sicher zugeschriebenen Werke hinaus - die mit ihm und seiner Werkstatt in Verbindung gebrachten Werke messen lassen müssen.

Die Marmorarbeiten, die sich Antonio Rossellino zuordnen lassen, offenbaren alle ein kontinuierliches Bemühen um bestimmte Kompositionsmuster und vor allem eine bestimmte figürliche Auffassung. Gestik und Gewandorganisation sind bei den dargestellten Figuren zumeist ähnlich. Dieses gleichbleibende Interesse und die Verwendung einmal entwickelter erfolgreicher Schemata ist an allen weiteren, zu Beginn dieser Arbeit vorgestellten Werken seiner *bottega* festzustellen. Auch seine engsten Mitarbeiter, die Ge-

---

<sup>15</sup>Zur Wertschätzung des Gipsabgusses in der Renaissance und seiner Verwendung in Werkstätten siehe MARCHAND 2007 und MARCHAND 2010. Zu der Bedeutung und dem Einfluss der *Naturalis Historia* von Plinius d. Ä. auf Ghiberti und sein Werk zuletzt ausführlich BLAKE MCHAM 2013, S. 109-121.

<sup>16</sup>Siehe zu den einzelnen Besprechungen dieser Werke die jeweiligen Einträge im Werkkatalog VI.A.3 und VI.A.5.



schwister Domenico und Giovanni, scheinen diese Prinzipien befolgt zu haben und sich in ihrer Karriere auf die erprobten Entwürfe zu beziehen. Dieses Erfolgsmodell scheint ein Charakteristikum Antonios zu sein, so dass es nicht überzeugt, Reliefs, die von diesem Schema abweichen, ihm und seiner Werkstatt zuzuordnen.

Die vielen früheren Zuschreibungen von Madonnenreliefs an Antonio oder seine Werkstatt beruhen nicht auf dieser analytischen Grundlage, und so kommt es zu teilweise recht eigenwilligen Attributionen, die wohl eher aus dem Wunsch heraus entstanden sind, die vielen Florentiner Werke des 15. Jahrhunderts einem berühmten Künstler zuzuordnen.<sup>17</sup> So kursiert nach wie vor eine große Anzahl Florentiner Madonnenreliefs, die sich keinem der bekannteren Meister zuschreiben lässt. Mag auch das ein oder andere Mal die Komposition in eine bestimmte Richtung weisen, so sind viele der Arbeiten in qualitativer Hinsicht unbefriedigend, als dass man sie auch nur der Werkstatt des jeweiligen Meisters zuweisen möchte. Vermutlich haben sich einige weniger erfolgreiche Betriebe der bekannten und begehrten Entwürfe anderer Künstler bedient und sich an ihnen orientiert.

Folgt man dem erarbeiteten Maßstab für Antonio Rossellino, lässt außer der *Madonna mit den Kandelabern* und dem Relief Benedettos da Maiano in der National Gallery of Art in Washington D.C. kein weiteres Werk darauf schließen, in der Werkstatt Antonio Rossellinos entworfen oder gefertigt worden zu sein.<sup>18</sup>

### 5.3. Die *Madonna mit den Kandelabern*

Diese Komposition existiert in unzähligen Varianten aus Stuck, Terrakotta und Cartapesta (Abb. 78).<sup>19</sup> Die überlieferten Exemplare weisen kleinere Unterschiede auf, so sind beispielsweise in Einzelfällen keine Kandelaber im Hintergrund zu sehen. Des Weiteren schwankt die Qualität der Ausführung erheblich. Die folgende Werkanalyse stellt die allgemeine Komposition und die Charakteristika heraus; zu der ursprünglichen Konzeption gehörten auch die Kandelaber. Die Beschreibung bezieht sich daher nicht auf ein konkretes Relief; individuelle Details, wie die Maße und die Fassungen, werden im Katalog aufgeführt.

---

<sup>17</sup>Ähnlich verhält es sich mit den vielen Donatello bzw. seinem Umkreis zugeschriebenen Werken. Diese beschränken sich nur allzu oft auf geringfügige Anleihen, für die jeder Bildhauer nach Donatello verantwortlich sein könnte, ganz egal, ob er Donatello selbst einmal begegnet war. Der *Umkreis Donatellos* scheint letztlich nicht mehr als eine Rezeption Donatellos zu sein.

<sup>18</sup>Einen Überblick über die bis in die heutige Zeit noch häufig dem Œuvre Antonios zugeordneten Reliefs, die aber hier aufgrund der angelegten kompositorischen Maßstäbe aus dessen Werk ausgeschlossen werden können, gibt der Katalog. Die bekanntesten Beispiele sind die Versionen der sog. *Madonna vor der Girlande* und das Werk in der Sammlung Gulbenkian in Lissabon. Das Madonnenrelief Benedettos da Maiano in der National Gallery of Art in Washington D.C. stellt in gewisser Weise einen Sonderfall dar, siehe dazu die Ausführungen in Kapitel II.3.9.

<sup>19</sup>Eine Besonderheit ist ein vermutlich um 1500 entstandenes Gemälde, das eine exakte Wiederholung der Figurengruppe darstellt und im Hintergrund eine Landschaft zeigt (Abb. 84); siehe zu einem Überblick aller bekannten Arbeiten nach dieser Komposition den Katalogteil VI.B.1.

### 5.3.1. Werkanalyse

#### Beschreibung

Die Madonna sitzt - in Dreiviertelansicht nach rechts gewandt - auf einem Faltstuhl, dessen Position durch eine links unten wiedergegebene Volute markiert ist. In ihr entgegengesetzter Anordnung befindet sich das Christuskind auf ihrem Schoß, leicht zusammengekauert auf einem Kissen. Mit beiden Händen umklammert es einen kleinen Vogel, vermutlich einen Stieglitz.<sup>20</sup> Im Hintergrund ist zu beiden Seiten der Sitzgruppe je ein hoher Kandelaber dargestellt, zwischen ihnen befindet sich eine tief herabhängende Girlande.

Maria greift mit ihrer linken Hand von hinten an die Schulter des Kindes. Mit der rechten fasst sie sich an den vorderen Oberschenkel. Sie trägt eine in der Taille doppelt gegürtete *gamurra* mit großem V-Ausschnitt, der den Blick auf das darunter getragene *camicia* freigibt. An ihrem Rücken fällt ein weiter Umhangstoff hinab, der seitlich links über die Thronvolute und dann über ihren gesamten Schoß ausgebreitet wird. Maria neigt ihren von einem großen Nimbus hinterfangenen Kopf zum Christuskind hinab. Ihr seitlicher Haaransatz ist sichtbar, der Rest des Haares wird von einem großen, weit über die Schultern reichenden Kopftuch bedeckt.

Ihr Gesicht ist rundlich und flächig. Die dünnen Augenbrauen sind hochgezogen, die kleinen Augen halbgeschlossen. Die lange, gerade Nase ist im Bereich der Nasenwurzel sehr schmal, nach unten verbreitert sie sich stark. Der Mund ist geschlossen und besitzt ebenmäßige, volle Lippen.

Das Jesuskind hat beide Beine gleichmäßig angezogen und stützt sie auf der am Oberschenkel befindlichen Hand der Mutter ab. Es hat die Arme eng an den Oberkörper gedrückt und umklammert mit beiden Händen den kleinen Vogel. Gekleidet ist das Kind in ein kurzärmeliges Gewand, das eng um den Körper gewickelt ist. Die Haare sind kurz und liegen glatt am leicht geneigten, von einem Kreuznimbus hinterfangenen Kopf an. Das runde, füllige Gesicht hat eine sehr hohe Stirn. Die Augen sind schmal, sie wirken verengt. Dieser konzentriert wirkende Blick Jesu wird auch durch den kleinen Mund unterstützt, dessen Lippen leicht aufeinandergepresst sind. Die kleine Stupsnase ist nach oben gebogen.

Die nicht in jeder Version dargestellten Kandelaber sind zumeist sehr detailliert mit feinen Schmuckelementen, bestehend aus vegetabler Dekoration und herabhängenden Perlenbändern, wiedergegeben. Oben sieht man kleine Flammen ausschlagen.

---

<sup>20</sup>Zu der ikonografischen Bedeutung siehe die Ausführungen in Kapitel III.2.3.

## Komposition

Die Komposition ist eindeutig auf ein hochrechteckiges Schema hin ausgelegt.<sup>21</sup> Die rechteckige Aufteilung wird durch die wie ein Rahmen wirkenden Kandelaber und die zwischen ihnen herabhängende Girlande vorgegeben. In dieses Feld passt sich die große Gestalt der Maria genau ein. Thron und Schoß füllen die untere Reliefhälfte in voller Breite aus. Die erst mit ihren Spitzen sichtbaren Kandelaber verengen das unten so ausladend wirkende obere Bildfeld wiederum, wodurch der untere Bereich sehr dominant erscheint.

Trotz der leichten Drehbewegung Marias wirkt ihre Darstellung fast zentriert. Die Breite ihres Oberkörpers wird zusätzlich durch den ausladend gezeigten Mantel im unteren Bereich verstärkt. Ihr Schoß wird nicht genügend akzentuiert, die Verkürzung der Oberschenkel ist nicht korrekt, wodurch die Kniepartie seltsam abgeschnitten wirkt. Die dadurch zu kleine Sitzfläche des Kindes ist komplett mit einem Kissen bedeckt. Während das vordere Bein Marias durch die dort aufgelegte Hand noch ein wenig an Volumen und Körperlichkeit erhält, ist das andere gar nicht weiter herausmodelliert. Die Position ergibt sich einzig aus dem Sitz des Kindes und der unter dem Kissen durchhängenden Schüsselfalte. Auch die Stuhllehne trägt kaum zu einer Verbesserung der Situation bei, da die perspektivische Auffassung fehlerhaft ist und ihr Verhältnis zum Haltungsmotiv Marias nicht stimmt. Durch den unzulänglich verkürzten Schoß ergibt sich auch die überproportionale Betonung des Oberkörpers Marias und ihres rechten Armes. Insbesondere fällt dies im Vergleich mit der linken, zu wenig ausgearbeiteten Schulterpartie auf. Als Gegengewicht zu dem Arm fungiert das Christuskind. Dessen zusammengekauerte Haltung wirkt wenig raumgreifend, sorgt aber für einen sehr ruhigen Gesamteindruck. Doch auch hier wirkt der Körper unproportioniert und sehr gedrungen, der Kopf ist zu groß. Auch eine anzunehmende leichte Untersicht bei den zumeist erhöht angebrachten Reliefs gleicht dies nicht gänzlich aus.

Der Aufbau ist insgesamt recht symmetrisch, Kopf und vordere Hand Marias bilden fast eine mittlere Achse, an der sich der Bildaufbau spiegelt. Der Mangel an Bewegungsmotiven und die daraus resultierende klare Umrisslinie der Sitzgruppe sorgen zudem für ein etwas steifes Gesamterscheinungsbild. Es herrscht kaum Interaktion, einzig der um die Schultern des Kindes gelegte Arm Marias stellt einen Bezug der Dargestellten untereinander her.

Im Gegensatz zu den vorher besprochenen Kompositionen Antonios gelang es hier kaum, eine illusionistische körperliche Wirkung zu erzeugen und verschiedene optische Ebenen voneinander zu scheiden. Einzig die Hintergrundebene ist durch den klar markierten Raum mit den Kandelabern definiert. Tatsächlich gleichen diese den fehlenden räumlichen Eindruck innerhalb der Figurengruppe aus, geflügelte Putti hätten an dieser Stelle nur zu einem noch gedrängteren Umfeld und einer dadurch bedingten zweidimensionalen Wirkung beigetragen. Grundsätzlich wurden Überschneidungen einzelner

---

<sup>21</sup>Es ist nur ein großes Exemplar mit einem halbrunden Abschluss bekannt, des Weiteren gibt es wenige kleine Bronzetafeln mit halbrundem Abschluss.

Details bei der Gestaltung der Figuren vermieden, wie an der linken Hand Marias und den darauf platzierten Füßen Christi zu beobachten ist.

Insgesamt ist das Relief sehr flach angelegt. Die Ausarbeitung der Faltenmotive beschränkt sich auf das Wesentliche, diese sind zudem oftmals recht steif und kantig und betonen den Körper Marias zu wenig. Ungünstig wirkt sich auch die Gestaltungsweise des Schleiers aus, der in einer langen, geraden Falte links an ihrem Kopf hinabfällt. Die Detailausführung kann aber von Version zu Version leicht differieren, weshalb hier nicht näher auf diese Frage eingegangen wird. Wichtige Beobachtungen hierzu werden in den entsprechenden Katalogbeiträgen erwähnt.

Die flache Gestaltungsweise äußert sich auch in den Gesichtern, deren Physiognomien sich von den durch Antonio vorgebildeten unterscheiden. Auch hier ist eine Detailbesprechung schwierig, da sich die Wirkung von Wiederholung zu Wiederholung durch die unterschiedlichen Materialien und Fassungen verändert. Aber dennoch lässt sich feststellen, dass die Grundanlage ein insgesamt sehr rundes Gesichtsfeld mit großen Wangen und hohem Haaransatz vorgibt, wohingegen Antonios Gesichter eine schmalere Form mit größeren Augen aufweisen.

### 5.3.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung

#### Forschungsgeschichte

Im Folgenden werden wichtige Einzelstudien zu der Komposition vorgestellt, die zu einer stilistischen und zeitlichen Einordnung beitragen. Bewertende Beiträge zu einzelnen Reliefs werden im entsprechenden Teil des Kataloges genannt.

1919 beschäftigte sich Allan Marquand eingehender mit vier Versionen der *Madonna mit den Kandelabern*. Es handelt sich dabei um die Reliefs im Victoria & Albert Museum in London, im Bode-Museum in Berlin, einer Arbeit in New York und einer in Paris. Marquand kam zu dem Schluss, dass die Komposition auf Antonio Rossellino zurückzuführen sei. Keines der Werke sei aber von seiner Hand, es handele sich lediglich um Reproduktionen nach seinem Vorbild. Neben Ähnlichkeiten mit dem Grabmal in San Miniato al Monte (Abb. 48) - so glichen beispielsweise die Kandelaber den dekorierten Pilastern hinter dem Grabmal - zeige sich auch eine Verbindung mit der Komposition der *Madonna vor der Girlande* (Abb. 141), deren Entwurf Marquand ebenfalls Rossellino zuschrieb.<sup>22</sup>

Gottschalk vermutete aufgrund der großen Nähe zu frühen Werken Antonios in dem Relief in der Calle della Pietà in Venedig das Original einer von Antonio angefertigten Komposition (Abb. 79). Irrtümlicherweise nahm er an, es handele sich dabei um eine Arbeit in Marmor.<sup>23</sup> Tatsächlich ist das Relief aber aus pietra d'Istria. Es ist erheblich kleiner als die meisten anderen Versionen und weist auch keine Kandelaber im

---

<sup>22</sup>MARQUAND 1919, S. 198-206. Siehe zu der *Madonna vor der Girlande* auch den Katalogteil VI.C.15.

<sup>23</sup>GOTTSCHALK 1930, S. 95.

Hintergrund auf.<sup>24</sup>

Pope-Hennessy schloss sich 1964 im Wesentlichen der Meinung Marquands an. Die Komposition stamme von Antonio, allerdings sei kein Werk eigenhändig von ihm gefertigt. Aus stilistischen Gründen sei die Komposition in die Nähe der Madonna in der Sammlung Morgan (Abb. 61) und der Replik dieser Madonna im Berliner Museum zu datieren (Abb. 64).<sup>25</sup>

Aufgrund einer 1937 für das Nationalmuseum in Warschau angekauften Version der *Kandelaber-Madonna* beschäftigte sich Dariusz Kaczmarzyk näher mit der Darstellung.<sup>26</sup> Wie die bisherige Forschung ging auch er von einer Komposition Antonio Rossellinos aus. In Vergleichen mit den dem Bildhauer zugeschriebenen Reliefs arbeitete er Parallelen und Gemeinsamkeiten heraus. Diese bestünden in der grundsätzlichen Komposition einer Sitzmadonna mit Kind auf dem Schoß, der Art und Weise der Gestaltung der Voluten an der Thronlehne sowie den Physiognomien. In den vielen Repliken der *Kandelaber-Madonna* sei zudem auch das Malerische und Dekorative der Werke Antonios erkennbar. Bei der chronologischen Einordnung orientierte Kaczmarzyk sich an der *Altman-Madonna* in New York (Abb. 72) und dem Relief im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 67). Er übernahm dabei die von Planiscig vorgeschlagenen Datierungen für diese beiden Reliefs (1461 und 1468) und kam zu dem Schluss, dass die *Madonna mit den Kandelabern* eine Zwischenstufe darstelle, entstanden also irgendwann zwischen 1461 und 1468.<sup>27</sup>

Im Zuge eines neuen Sammlungskataloges des Museo Civico in Padua beschäftigte sich Marco Pizzo kurz mit der *Kandelaber-Madonna*. Er vermutete in dem Terrakottarelief im Victoria & Albert Museum in London das Originalmodell Antonio Rossellinos (Abb. 80).<sup>28</sup> Die Ausarbeitung sei weit qualitätvoller als bei allen anderen Exemplaren. Die Entstehungszeit der Komposition vermutete er in den Jahren zwischen 1460 und 1470.<sup>29</sup> Er unternahm eine Einteilung der verschiedenen, teils sehr heterogenen Wiederholungen in grundsätzlich zwei Gruppen. Zu der ersten gehörten die noch in der Werkstatt Antonios nach seinem Modell entstandenen Reliefs, die zweite Gruppe setze sich aus den Werken zusammen, die Abweichungen aufwiesen und deren Qualität eine Entstehung in der Werkstatt Antonios nicht als wahrscheinlich erscheinen lasse. Ein weiteres Phänomen stellten dabei die Versionen dar, die erheblich von dem Ursprungsstück abwichen, wie die kleinen Bronzen.

Die neueste und zugleich umfangreichste Beschäftigung mit dem Thema stammt von Giancarlo Gentilini, der sich im Zuge einer ausführlichen Besprechung eines Reliefs im Florentiner Kunsthandel 2008 mit der Komposition befasste.<sup>30</sup> Er unternahm in diesem

---

<sup>24</sup>Siehe dazu auch den Katalogteil VI.B.1.3 Venedig, Calle della Pietà.

<sup>25</sup>LONDON 1964, Bd. 1, S. 132f., Nr. 110.

<sup>26</sup>KACZMARZYK 1971.

<sup>27</sup>Ebd., S. 55-58.

<sup>28</sup>Siehe zu dieser Arbeit den Katalogteil VI.B.1.1 London, Victoria & Albert Museum.

<sup>29</sup>PIZZO 2000A.

<sup>30</sup>GENTILINI 2008. Das Relief befand sich in der Galleria Moretti, Florenz. Siehe zu den Details den Katalogteil VI.B.1.1 Florenz, Kunsthandel.

Zusammenhang auch einen ersten Versuch einer Auflistung bekannter Versionen.<sup>31</sup> Anhand dieser Zusammenstellung begründete Gentilini den großen Erfolg der Komposition. Dass es sich um einen Entwurf Antonios handele, sah er vor allem durch Parallelen zu der Madonna im Bode-Museum (Abb. 73) bestätigt, deren Entstehung er in den Jahren der Arbeiten an dem Grabmal in San Miniato al Monte vermutete. Des Weiteren stehe der *Madonna mit den Kandelabern* das Relief der Sammlung Gulbenkian nahe, welches Gentilini um 1465 datierte (Abb. 111). Die Arbeit falle deshalb in Antonios Entwicklungsphase zwischen den Jahren 1465 und 1470.<sup>32</sup> Im Gegensatz zu früheren Meinungen ging Gentilini außerdem nicht nur von einer ursprünglichen Version Antonio Rossellinos aus, die nicht mehr erhalten ist, sondern erkannte aufgrund der hohen Qualität in einigen Stuck- und Terrakottaversionen den Bildhauer selbst als ausführenden Künstler. Dennoch sei aber zusätzlich von einem ursprünglichen, heute nicht mehr erhaltenen, Marmorexemplar auszugehen.<sup>33</sup>

### Einordnung und Datierung

Es zeigen sich in der Darstellung verschiedene Elemente der Reliefs Antonio Rossellinos. Neben der grundsätzlichen, in seiner Werkstatt entwickelten Komposition einer sitzenden Muttergottes in Dreiviertelansicht mit ihr seitlich zugewandtem Christuskind verweisen insbesondere ihre Handhaltung, der sich kräuselnde Saum ihres Kopftuches und die seitliche Volute auf dessen Reliefs der 1450er und 1460er Jahre.

Ähnlichkeiten mit dem Werk in der Sammlung Morgan bestehen vor allem in den rundlichen Gesichtern. Augen und Nase der Muttergottes sind ähnlich ausgebildet. Die Haltung des Kindes verweist wegen des Vogels zusätzlich auf das Madonnenrelief im Kunsthistorischen Museum in Wien. Die seitliche Volute wiederum erinnert an die Gestaltung der Reliefs im Bode-Museum und im Metropolitan Museum of Art. Von dem Berliner Relief scheint auch das Kissen übernommen worden zu sein. Neu sind hingegen die Drapierung des Kopftuches - einzig der gekräuselte Saum verweist auf den Tondo in San Miniato al Monte -, das Gewand Marias mit der doppelten Gürtung und der nicht mehr über die Schulter gelegte Mantel.

Ein eigener Entwurf Antonios ist aber auszuschließen, da weder die Körperlichkeit der dargestellten Figuren noch die räumlich-illusionistische Wirkung seinen im vorherigen

<sup>31</sup>Gentilini fasste die bereits in der Literatur erwähnten und in Material und Maßen überlieferten Versionen zusammen. Ausführungen, zu denen diese Angaben nicht vorlagen, sind hingegen nicht gelistet, ebd., S. 38f.

<sup>32</sup>Ebd., S. 14-22.

<sup>33</sup>Ebd., S. 21. Zu diesen eigenhändigen Werken gehören Gentilini zufolge die genannte Version in der Galleria Moretti, Florenz, sowie die sich im Victoria & Albert Museum in London befindliche Terrakottaarbeit, deren stilistische Bewertung aufgrund des fehlenden Farbauftrages einfacher sei. Beide Reliefs seien durch ihre feine Ausführung und die Lebendigkeit von den meisten anderen Versionen zu unterscheiden. Ihnen nahe stünden aber noch die Versionen im Museo Horne in Florenz (VI.B.1.1 Florenz, Museo Horne), die Arbeit im Bargello, Florenz (VI.B.1.1 Florenz, Museo Nazionale del Bargello), und die im Musée Jacquemart-André in Paris (VI.B.1.1 Paris, Musée Jacquemart-André), ebd., S. 15-23.

Kapitel besprochenen Reliefs entsprechen. Am ehesten lassen sich noch in der Materialbearbeitung und der Ausarbeitung der Figurenumrisse Parallelen zu dem Relief in der Sammlung Morgan ausmachen. Dort zeigt sich eine ähnlich flach angelegte Gestaltungsweise, ohne differenziertes Ausarbeiten der Details. Einzelne Motive weisen jedoch weit über das dort gezeigte Spektrum hinaus und stellen eine Verbindung zu den erst Mitte der 1460er Jahre entstandenen Reliefs Antonios her. So ist die Darstellung des Schoßes Marias mit der durchhängenden Schüsselfalte und dem Kissen als Sitzunterlage für das Kind erstmals bei dem Berliner Relief im Bode-Museum zu finden. Das Motiv des Vogels erscheint erstmals beim Wiener Relief im Kunsthistorischen Museum. Diese Gründe lassen eine Entstehung in den 1450er Jahren, in die sich das Relief aufgrund des materiellen Ausarbeitungsgrades einfügen würde, unwahrscheinlich erscheinen. Auch die bei der *Madonna mit den Kandelabern* gezeigte Volute sowie die Gewandorganisation lässt sich besser mit den Reliefs der späten 1460er Jahre vergleichen. So scheint es verfehlt, in der *Kandelaber-Madonna* ein frühes Werk Antonio Rossellinos erkennen zu wollen. Die festgestellte Diskrepanz zwischen Ausführung und verwendeten Details verweist vielmehr auf eine Antonio nachempfundene Komposition, die sich seiner unterschiedlichen Motive bedient und diese eklektisch zusammensetzt. Dies legt eine sehr intensive Auseinandersetzung mit Antonios Reliefs nahe.

Die starken stilistischen Ähnlichkeiten mit den frühen Werken resultieren wohl daraus, dass hier ein Werkstattmitarbeiter für die Ausführung verantwortlich war, der sich Antonio in gestalterischer Hinsicht zum Vorbild nahm und der mit dessen Arbeitsweise bestens vertraut war. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die *Kandelaber-Madonna* von den ebenfalls stark auf Antonios Arbeiten Bezug nehmenden Reliefs Gregorio di Lorenzos. Dessen Relief in der Galleria Nazionale in Urbino zeigt wiederum einen deutlichen Bezug zu dem hier besprochenen Werk und ist daher wohl auch frühestens in die Zeit kurz vor 1470 zu datieren und nicht, wie Bellandi zuletzt vorschlug, bereits um 1460 (Abb. 86).<sup>34</sup>

Die *Kandelaber-Madonna* wurde aller Wahrscheinlichkeit nach zum Zwecke der Vielfältigung entworfen. Darauf verweist die flache Ausführung, die Abgüsse begünstigte. Je geringer die Reliefhöhe und je weniger Partien frei ausgearbeitet werden, desto leichter war der Abdruck. Hierin ist sie der Madonna in der Sammlung Morgan ähnlich. Doch offenbaren die Versionen im Falle der *Kandelaber-Madonna* ein viel heterogeneres Bild als bei Antonios New Yorker Relief. Hier weisen die überlieferten Wiederholungen eine starke Ähnlichkeit untereinander und eine hohe Qualitätsstufe auf, die der Ausführung des Marmorwerks entsprechen.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup>Gregorio di Lorenzo, Madonna mit Kind, Marmor, 118 x 83 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino (Inv.-Nr. 1990 S 107), BELLANDI 2010, S. 318, Nr. III.1.15. Es existieren auch Wiederholungen des Werks in Stuck, ebd., S. 318f., Nr. III.1.16 - III.1.18. Früher wurde das Relief auch von Bellandi aufgrund seiner Vorbilder in die Zeit um 1470-1480 datiert, BELLANDI 2001. Vgl. zu den Ähnlichkeiten dieses Reliefs mit der *Kandelaber-Madonna* auch GENTILINI 2008, S. 20f.

<sup>35</sup>Es gibt nur einen Sonderfall, die Londoner Madonna mit hochrechteckigem Bildformat (Katalog VI.A.3 London, Victoria & Albert Museum). Ausgenommen sind des Weiteren die modernen Strabentabernakel des 19. und 20. Jahrhunderts.

Bei der *Kandelaber-Madonna* gibt es grundsätzlich drei verschiedene Darstellungsformen: hochrechteckige Reliefs mit Kandelabern, hochrechteckige Reliefs mit Kandelabern und Rahmen, die in einem Stück modelliert wurden, und wenige Reliefs, die keinen dekorativen Hintergrund aufweisen.

Aufgrund der Gestaltungsart scheint die erste Gruppe sich auf den ursprünglichen Entwurf zu beziehen, die nur leicht variierenden Maße lassen es ebenfalls wahrscheinlich erscheinen, dass sich alle an dem gleichen Entwurf orientierten. Die Gruppe der mit dem Rahmen in einem Stück gefertigten Reliefs weist geringere Maße auf, ihre Gestaltung verweist in jedem Fall auf mindestens eine weitere Werkstatt; noch wahrscheinlicher ist die Entstehung in verschiedenen *botteghe*, denn in ihrer Qualität und insbesondere in der farblichen Fassung weisen diese Reliefs erhebliche Differenzen auf.

Ein weiterer wichtiger Unterschied zu den Repliken aus Antonios Werkstatt besteht in der viel höheren Anzahl der Exemplare und der regionalen Verbreitung der *Kandelaber-Madonna*.<sup>36</sup> Auch wenn die meisten Arbeiten sich heutzutage im Museum befinden und sich ihr Ursprungsort nicht mehr feststellen lässt, verweisen einige überlieferte Exemplare in den Marken und Venetien sowie Kroatien auf eine Produktion im Adriaraum. Auch das Vorhandensein der zweiten Gruppe und der dort verwendeten, für Oberitalien typischen Ornamentik, die in Florenz so nicht zu erwarten ist, zeigt die weite Verbreitung der *Kandelaber-Madonna*.<sup>37</sup>

Die Vorlage für die *Madonna mit den Kandelabern* wurde vermutlich bewusst weitergegeben.<sup>38</sup> In dem Kapitel zu den Werkstattmitarbeitern ist die Vermutung geäußert worden, dass Giovanni und Domenico für Arbeiten in Forlì und Faenza und vielleicht sogar Ferrara und Venedig verantwortlich waren. Sollten sie Reisen in diese Städte unternommen haben, könnten sie für die Fertigung und Verbreitung einiger der Reliefs gesorgt haben. Ein weiteres darauf verweisendes Indiz könnte sein, dass eine serielle Produktion von Madonnenreliefs kleineren Werkstätten ein Einkommen sicherte. So wie sich Antonio Rossellino vermutlich zu Beginn seiner Karriere mit dem Relief in der Sammlung Morgan und dessen Repliken einen Namen machte, könnte das auch eine Absicht Giovanni und Domenicos gewesen sein. Darüber hinaus taucht das Kandelabermotiv sowohl an dem Grabmal des Kardinals von Portugal, für dessen Architektur Giovanni mitverantwortlich gewesen sein dürfte, als auch am Monument für den hl. Savinus in Faenza und dem Grabmal für Lorenzo Roverella in San Giorgio, Ferrara, auf.<sup>39</sup> Dieser Gedanke muss zunächst eine Hypothese bleiben, die unzulängliche Kenntnis des figürlichen Stils beider Künstler und das Fehlen von weiteren Objekten ihrer Hand aus Stuck oder Terrakotta macht eine weitere stilistische Beweisführung unmöglich. Doch scheint es eine Überlegung wert zu

<sup>36</sup>Vgl. ebd., S. 17-20.

<sup>37</sup>Ein ähnliches Phänomen ist bei den Madonnenreliefs der *Madonna vor der Girlande* zu beobachten, siehe dazu den Katalogteil VI.C.15.

<sup>38</sup>Ob es sich bei dem ungefassten Terrakottare Relief in London wirklich um ein Originalmodell des Künstlers handelt, wie zuletzt erneut Gentilini vermutete (ebd., S. 16), kann nicht eindeutig bestimmt werden.

<sup>39</sup>Zu den Ähnlichkeiten der Kandelaber des Reliefs und dem Grabmal in San Miniato al Monte ebd., S. 15.



sein, hierin eine Möglichkeit für die besondere Verbreitung der *Kandelaber-Madonna* und ihrer engen Verbindung zur Werkstatt Antonio Rossellinos zu sehen.

Sowohl die zuletzt vorgetragene These als auch der formale Befund, der Antonios letztes Relief einer Sitzmadonna in Berlin voraussetzt, lassen eine Datierung der Komposition in die späten 1460er Jahre wahrscheinlich erscheinen.

## **Teil IV.**

### **Die Rezeption der Madonnenreliefs aus der Werkstatt Antonio Rossellinos**



# 1. Zur zeitgenössischen Rezeption der Bilderfindungen

Der heutige Ruhm und die Bekanntheit Antonio Rossellinos beruhen zu einem großen Teil auf seinen Madonnenreliefs. Dazu tragen neben der bereits in den Kapiteln zu den Marmorreliefs erwähnten Rezeption seiner Kompositionen durch andere Bildhauer vor allem die zahlreichen späteren Kopien der *Madonna mit den Kandelabern* bei, die seine Bildvorstellung einer thronenden Muttergottes verbreiteten. Wiederholungen dieser Komposition finden sich seit dem 15. Jahrhundert auch in anderen Regionen Italiens.

Die Verbreitung der Bildidee dürfte zunächst durch die Werkstatt Antonios sowie Giovanni und Domenico organisiert worden sein, doch offensichtlich wurden auch in anderen Regionen Abgussformen genommen, die wiederum - teilweise leicht verändert - den fremden Werkstätten als Vorlage für eine eigene Produktion dienen konnten. Während diese Praxis für die *Kandelaber-Madonna* sehr wahrscheinlich erscheint, kann dies für die Wiederholungen des Reliefs in der Sammlung Morgan nicht belegt werden.<sup>1</sup> Die erhaltenen Exemplare orientieren sich, bis auf eines, am Marmororiginal und scheinen in der Werkstatt Antonios oder zumindest in Florenz entstanden zu sein.

Über die Kopien wird der ursprünglich entwerfende Künstler vermutlich keine Kontrolle mehr gehabt haben. Ob es aber von vornherein erlaubt war, selbständig Reproduktionen anzufertigen, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Das Fehlen eines Urheberrechts im heutigen Sinne ermöglichte es im 15. Jahrhundert grundsätzlich jedem, Abgüsse anzufertigen und Kompositionen zu übernehmen. Donatello erlaubte beispielsweise eine unkontrollierte Vervielfältigung seiner Bildidee durch einen an Giovanni Chellini verschenkten bronzenen Madonnentondo, der als Negativform für weitere Abgüsse gedacht war, wie Chellini berichtete.<sup>2</sup> Hier waren Verbreitung und Verwendung der Komposition also vom Künstler intendiert. Dahinter steht die Idee, dass in der Antike der Model das eigentlich Kostbare war, der es ermöglichte, weitere Wachsabgüsse für die Reproduktion herzustellen.<sup>3</sup> Für die künstlerische Bewertung war für Donatello der Model wichtig, nicht das davon reproduzierte Werk. „Donatello was no doubt one of the artists of the period least intent on earning money, although he was not willing to sacrifice the price of his reputation, and yet he never felt that his art was diminished in any way by the

---

<sup>1</sup>Siehe zu der Komposition der *Madonna vor der Girlande*, die häufig mit Antonio Rossellino in Verbindung gebracht wird und deren Exemplare ähnliche Charakteristika aufweisen wie die *Kandelaber-Madonna*, den Katalogteil VI.C.15.

<sup>2</sup>POPE-HENNESSY 1980C, S. 91-93.

<sup>3</sup>DIDI-HUBERMAN 1999, S. 41.

copies that were made in his workshop or others.“<sup>4</sup> Bei weniger bedeutenden Künstlern dürfte aber die eigenständige Produktion, die ihnen ein Einkommen sicherte, durchaus von größerer Bedeutung gewesen sein. Vielleicht gab es bestimmte Kooperationen, in denen ein Bildhauer gegen eine Abschlagszahlung anderen, mehr auf serielle Produktionsweisen ausgelegten Werkstätten die Benutzung seiner Erfindungen gestattete.<sup>5</sup> Dass Werkstätten eng zusammenarbeiteten und es einen regen Austausch zwischen ihnen gab, legen die Untersuchungen von Anabel Thomas nahe.<sup>6</sup> Der häufige Wechsel von Mitarbeitern hat zusätzlich einen Austausch begünstigt und sicher auch dafür gesorgt, dass Zeichnungen und vielleicht auch plastische Studien anderen *botteghe* zugänglich wurden, die diese dann für sich nutzen konnten.

Kecks nahm an, dass es Ausnahmen gewesen seien, wenn Werkstätten Abgussformen von Reliefs besaßen, die andere Bildhauer entworfen hatten.<sup>7</sup> Er hielt es im Gegensatz zu der hier vertretenen Meinung für unwahrscheinlich, dass es in Florenz und anderen Städten Werkstätten gegeben habe, die sich darauf spezialisiert hätten, Reliefs in Stuck und Terrakotta seriell nach fremden Kompositionen herzustellen und diese - teilweise kompilierend - neu zusammenzusetzen. Der heterogene Bestand an Kopien von ursprünglich in der *bottega* Antonios entworfenen Werken lässt aber nur diesen Schluss zu, wobei berücksichtigt werden muss, dass die Datierung nicht immer ganz geklärt ist und diese Werke daher auch zu einem Zeitpunkt entstanden sein könnten, als Antonio bereits verstorben und seine Werkstatt geschlossen war und niemand mehr Antonios Interessen vertrat.<sup>8</sup>

Ein besonderes Phänomen ist in den Werkstätten Andrea della Robbias (1435-1525) und Benedetto Buglionis (1460-1521) zu beobachten, die in ihrer Spätzeit Arbeiten fertigten, die direkt auf die Reliefs Antonios zurückgehen.<sup>9</sup> Ein sehr beliebtes Motiv war die

---

<sup>4</sup>KLAPISCH-ZUBER 2013, S. 235.

<sup>5</sup>Thomas vermutete, dass Neri di Bicci die Produktion von Gipsabgüssen nach ihm zur Verfügung gestellten Modellen Desiderios gleich selbst fertigte, THOMAS 1995, S. 92. Ob dies mit Wissen oder mit der Billigung Desiderios geschah, kann nicht beantwortet werden.

<sup>6</sup>Vgl. zu Werkstattgepflogenheiten und Partnerschaften Kapitel II.3.1. Manchmal arbeiteten zwei oder drei als selbständig eingetragene Künstler in einer Werkstatt, man kaufte die Materialien gemeinsam, teilte sich Räumlichkeiten und Werkzeuge, agierte aber künstlerisch getrennt voneinander - dies war praktisch und sparte Kosten.

<sup>7</sup>KECKS 1988, S. 144f.

<sup>8</sup>So scheint es sich vielleicht auch im Falle Neroccio dei Landis verhalten zu haben (zu Neroccio dei Landi als Malerbildhauer siehe HANKE 2009, S. 155-159). In einem Inventar von 1500 wird erwähnt, dass er im Besitz von drei Madonnenreliefs in Gips sei, zwei von ihm selbst, eines von Donatello. Es könnte sein, dass solche plastischen Werke zum Zwecke der Restaurierung und einer zu erneuernden Farbfassung in seine Werkstatt gebracht wurden, aber auffällig ist doch, dass bei zwei Objekten der Urheber (im Falle des Madonnenreliefs eben Donatello, bei einer anderen Figur handelt es sich um einen unfertigen hl. Bernhard von Siena von Vecchietta) genannt wird. Anabel Thomas vermutete daher, es könne sich um eine bewusste Anschaffung Neroccios handeln, weil er beabsichtigte, das Objekt zu vervielfältigen, um es dann selbst zu verkaufen, THOMAS 1995, S. 60f.

<sup>9</sup>Andrea della Robbia spezialisierte sich auf die Fertigung von Andachtsbildern, Wappen und Werken, die schnell in serieller Produktion hergestellt werden konnten. Er führte ein florierendes Unternehmen, das auch Werke exportierte. Siehe dazu FLORENZ 1983, RADCLIFFE 1992B und zuletzt vor allem PETRUCCI 2008 und AREZZO 2009. Zu Benedetto Buglioni siehe DOMESTICI 2002 und PE-

---

*Maria in Anbetung des Kindes*, welche aus dem Tondo im Bargello herausgelöst wurde. Zumeist wurden aber der Hintergrund verändert und die narrativen Szenen weggelassen, wodurch sich die Bildaussage verdichtete (Abb. 91). Beide Künstler scheinen eigene Modelle nach den Vorbildern gefertigt zu haben, welche sie dann als Vorlage benutzten. Ob dies bereits zu Lebzeiten Antonios geschah oder die Werkstätten erst später das Recht erhielten, dessen Ideen zu reproduzieren, lässt sich nicht sagen.<sup>10</sup>

Eine besondere und vermutlich auch die größte Rolle für die Rezeptionsgeschichte der Bilderfindungen Antonios und seiner Werkstatt spielte Gregorio di Lorenzo, der sich in hohem Maße mit dessen Kompositionen auseinandersetzte und diese für sich neu interpretierte.<sup>11</sup> Der 1436 geborene Gregorio war ein Mitarbeiter (*garzone*) Desiderios, wie Zahlungsbelege aus dem August 1455 belegen.<sup>12</sup> Wie lange er in dessen Werkstatt arbeitete, ist nicht bekannt; am 19. November 1461 immatrikulierte sich Gregorio in die *Arte dei Maestri di Pietra e Legname* und war fortan vermutlich selbständig tätig.<sup>13</sup>

Gregorios Madonnenreliefs sind gekennzeichnet durch die Adaptionen bekannter Kompositionen und einzelner versatzstückartig zusammengesetzter Motive.<sup>14</sup> Er orientierte sich in seinen Darstellungen vornehmlich an Desiderio da Settignano und Antonio Rossellino, wobei der Einfluss des letzteren bei den späteren Reliefs immer offensichtlicher wird. Die *Madonna Camaldoli*, die Bellandi in den Zeitraum um 1460 datierte, zeigt in der Haltung des Kindes Parallelen zum Werk Desiderios, die rechte Hand Marias hingegen verweist auf die Kenntnis von Antonios Reliefs in der Sammlung Morgan und San Clemente a Rignano.<sup>15</sup> Auf das Problem der Datierung der Madonnenreliefs ist in dieser Arbeit bereits hingewiesen worden. Einige von Bellandi auf die Zeit um 1460 datierte Arbeiten können nicht vor Ende des Jahrzehnts entstanden sein, da nach den hier vorgestellten Analysen die Kenntnis bestimmter Kompositionen Antonios vorauszusetzen ist. Die Art der Sitzhaltung und des ihr seitlich zugewandten Kindes auf vielen Reliefs Gregorios sind eindeutig durch die Arbeiten der Werkstatt Antonio Rossellinos inspiriert. Besonders deutlich wird eine Rezeption der *Kandelaber-Madonna* bei dem Marmorrelief

---

TRUCCI 2008.

<sup>10</sup>Bei dem Berliner Tondo scheint es sich um eine Studie zu handeln, nach der dann weitere Modelle gefertigt wurden, siehe dazu den Katalogteil VI.A.9 Berlin, Bode-Museum. Derartige Übernahmen bekannter und beliebter Kompositionen in den Werkstätten der della Robbia und Buglioni gibt es auch aus dem Œuvre Verrocchios, wie ein Madonnenrelief in Santa Croce belegt, das sich auf die *Madonna Signa* bezieht, siehe dazu auch PASSAVANT 1969, S. 214. und App. 17.

<sup>11</sup>Siehe zu Leben und Werk Gregorio di Lorenzos BELLANDI 2010 und BELLANDI 2011. Bellandi ist die Identifizierung des ehemals als *Meister der Marmormadonnen* bezeichneten Bildhauers mit Gregorio di Lorenzo zu verdanken. Er erstellte einen umfassenden Werkkatalog, mit dem diesem Meister zuzuschreibenden Werken, doch noch wirkt das Œuvre recht heterogen, und es bedarf weiterer intensiver Forschung, um Einzelheiten zu klären und ein differenzierteres Bild des Künstlers und seiner Werkstatt zu erhalten.

<sup>12</sup>BELLANDI 2010, S. 85 und 435, Dok. 1.

<sup>13</sup>Ebd., S. 85 und 435, Dok. 2.

<sup>14</sup>Siehe einen Überblick über die ihm zugeschriebenen Madonnenreliefs ebd., S. 311-342. Zu einer allgemeinen Zusammenfassung, die auch die früheren Zuschreibungen behandelt, siehe ebd., S. 14-77.

<sup>15</sup>Gregorio di Lorenzo, *Madonna Camaldoli*, Marmor, 80 x 59 x 11 cm, um 1460, Sacro Eremo, Chiesa del Salvatore, Camaldoli (Arezzo).

in der Galleria Nazionale delle Marche in Urbino (Abb. 86) oder bei dem Marmorrelief in den Uffizien in Florenz, welches sogar die Kandelaber im Hintergrund zeigt (Abb. 85).<sup>16</sup>

Gregorios Werkstattpraxis war gekennzeichnet durch eine hohe Anzahl an Fertigungen von kleineren, vielfach reproduzierbaren Reliefs, zu denen nicht nur die Madonnendarstellungen, sondern ebenso Kinder- und Christusbüsten gehörten. Daneben schuf er größere Unikate, wie Taufbecken oder Tabernakel. Doch war die serielle Produktion kleinerer Werke sicherlich ein Hauptarbeitsgebiet seiner Werkstatt, die auch seinen Erfolg begründete. Er variierte das einmal für sich entdeckte Schema einer Sitzmadonna ständig und gelangte so zu einer Vielzahl sich nur geringfügig unterscheidender Reliefs, wobei er sich eines bestimmten Formvokabulars bediente und dieses immer wieder neu zusammensetzte. Gregorio reiste sehr viel, er war u.a. in Neapel, Urbino, Ferrara und am ungarischen Hof in Budapest, wodurch sich die große Verbreitung seiner Reliefs, die ebenfalls in vielen Wiederholungen existieren, erklärt.

Für eine Mitarbeit in der *bottega* Antonio Rossellinos gibt es keinen Beleg. Dagegen spricht auch - sieht man von den motivischen Übernahmen einmal ab - der Stil Gregorios. Der expressive Ausdruck seiner Figuren steht Desiderio und Verrocchio sehr viel näher. Zudem zeigt sich in keiner Skulptur der Werkstatt Antonios der Stil Gregorios. Es ist aber überliefert, dass Gregorio und Antonio spätestens 1473 aufeinandertrafen, als beide für die Begutachtung des Grabmals Pietro Nocetos in Lucca, ausgeführt von Matteo Civitali, verantwortlich waren. Die Kenntnis der späteren Madonnenreliefs Antonios könnte Gregorio über Besuche in dessen Werkstatt erlangt haben.

Neben Gregorio di Lorenzo waren die bereits erwähnten Bildhauer Mino da Fiesole und Domenico Rosselli für die Verbreitung von Antonios Kompositionen besonders wichtig. Zu den charakteristischen übernommenen Motiven gehören neben der Sitzhaltung die seitliche Thronlehne und die zentrierte Darstellung der Hand Marias. Diese weitgereisten Bildhauer konnten zudem die überregionale Verbreitung der Bildideen Antonio Rossellinos fördern. Durch die Vermittlung Minos da Fiesole scheint sich beispielsweise Giovanni Dalmata mit den Erfindungen Antonio Rossellinos auseinandergesetzt zu haben, wie sein Relief im Museo Civico in Padua belegt.<sup>17</sup> Pizzo erkannte in seinem Beitrag für den Paduaner Sammlungskatalog eine Beeinflussung Giovannis durch die *Altman-Madonna*.<sup>18</sup> Es könnte sein, dass Mino die Werkstatt Antonios besuchte und so

---

<sup>16</sup>Gregorio di Lorenzo, Madonna mit Kind, Marmor, 118 x 83 cm, um 1470, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino (Inv.-Nr. 1990 S 107); Gregorio di Lorenzo, Madonna mit Kind, Marmor, 94 x 60 cm, um 1470, Bargello, Florenz (Inv.-Nr. 137).

<sup>17</sup>Giovanni Dalmata, Madonna und Kind, Marmor, 57 x 41 cm, frühe 1480er Jahre, Padua, Museo Civico (Inv.-Nr. 221). Johannes Röll vermutete in der seitlichen Drehung der Madonna und des Kindes eine eventuelle Hinwendung zu einem Stifter, RÖLL 1994, S. 118-121. Für Florenz ist eine solche Praxis, die Madonnenreliefs mit einem Stifterbild zu kombinieren, aber nicht belegbar. Es gibt auch nur sehr wenige Bildbeispiele, die ein derartiges Herauswenden des Jesuskindes zeigen. Viel wichtiger war für die florentinischen Bilder der direkte Dialog mit dem Betrachter. Siehe zur Rezeption Antonio Rossellinos in L'Aquila durch Silvestro di Giacomo und Giovanni di Biasuccio auch Kapitel II.3.8.

<sup>18</sup>Pizzo 2000c.

---

dessen - vermutlich nie repliziertes - Madonnenrelief kennenlernte; die Entstehung der *Altman-Madonna* um 1465 würde dazu passen. Ein weiteres Relief aus der Werkstatt Giovanni Dalmatas, das die Kenntnis des Werks Antonios verrät, befindet sich in der Sammlung der Burg Sternberg.<sup>19</sup>

Insgesamt zeigen die verbreiteten Repliken und Kopien der Reliefs sowie die Rezeption durch Bildhauer wie Gregorio di Lorenzo, Mino da Fiesole, Domenico Rosselli, die della Robbia und Buglioni und ebenfalls auch durch die Werkstätten Verrocchios und Benedettos da Maiano, die sich insbesondere mit dem Relief Antonios in Washington auseinandersetzten, den großen Einfluss der Werkstatt Antonio Rossellinos auf die weitere Entwicklung der Madonnenreliefs. Die vielen Rückgriffe dieser Bildhauer auf die Reliefs Antonios reflektieren seine Vorbildfunktion für zeitgenössische und nachfolgende Künstler. Ein besonders bekanntes und eindruckliches Beispiel für die intensive Auseinandersetzung mit sitzenden Madonnendarstellungen und Antonio Rossellino ist die in zahlreichen Versionen überlieferte Komposition der sog. *Madonna vor der Girlande*, die wegen ihrer weiten Verbreitung und der in der Forschung zumeist vertretenen Zuschreibung an Antonio selbst im folgenden Kapitel ausführlich vorgestellt wird.

---

<sup>19</sup>Werkstatt Giovanni Dalmata, Madonna mit Kind, Marmor, 31 x 24 cm, Burg Sternberg (Inv.-Nr. ST 160), siehe dazu PRAG 1996, S. 290.





## 2. Die *Madonna vor der Girlande*

Bei der als *Madonna vor der Girlande* bezeichneten Komposition handelt es sich um den in zahlreichen Exemplaren des 15. Jahrhunderts überlieferten Entwurf einer sitzenden Madonna mit dem Christuskind auf dem Schoß. Die meisten Versionen weisen im Hintergrund eine Girlande auf, was der Komposition den Namen gab. In der Regel wird in Antonio Rossellino der Urheber des Entwurfs vermutet; diese Einschätzung geht nicht zuletzt auf ein Marmorexemplar in der Eremitage in St. Petersburg zurück, das allerdings keine Girlande, sondern Puttenköpfe im Hintergrund zeigt (Abb. 139). Doch gerade dieses Marmorrelief wirft hinsichtlich seiner Entstehungszeit viele Fragen auf und ist aller Wahrscheinlichkeit nach nicht das Ursprungsstück, nach dem die weiteren Fassungen in anderen Materialien gefertigt wurden.

Die Darstellung wird zunächst analysiert, bevor die Zuschreibung und Datierung überprüft und bewertet werden. Diese Besprechung bezieht sich allein auf die Komposition der *Madonna vor der Girlande* und nicht auf einzelne Reliefs und deren Besonderheiten. Die Figurenkonstellation einer thronenden Madonna mit auf dem Schoß sitzendem Christuskind ist immer gleich, Unterschiede sind allerdings in Kleidung und Ausschmückung sowie den Physiognomien zu beobachten. Letzteres ist oftmals den differierenden Materialien und dem jeweiligen Ausarbeitungsgrad geschuldet. Die Ausgestaltung des Hintergrundes weist meist eine dreiteilige Girlande auf, daneben existieren aber auch Reliefs mit planem, teilweise bemaltem Grund oder mit Puttenköpfen.<sup>1</sup> Über die verschiedenen Varianten und die zahlreichen Exemplare der aus dem 15. Jahrhundert stammenden *Madonna vor der Girlande* gibt der entsprechende Abschnitt im Werkkatalog Auskunft.<sup>2</sup>

### 2.1. Werkanalyse

#### Beschreibung

Die in Dreiviertelansicht gezeigte sitzende Muttergottes ist nach rechts gewandt und umgreift mit beiden Händen das auf ihrem Schoß befindliche Jesuskind. Der Thron wird durch eine links im Bildfeld angebrachte, die seitliche Lehne markierende Volute gekennzeichnet. Die Beine der Muttergottes sind leicht gespreizt, so dass eine tiefe Schüsselfalte

<sup>1</sup>Siehe zu dieser Gruppeneinteilung auch die Ausführungen John Pope-Hennessys, LONDON 1964, Bd. 1, S. 133f., Nr. 111.

<sup>2</sup>Siehe die einzelnen Abschnitte unter VI.C.15.

die beiden Knie sorgsam akzentuiert. Ihr rechter angewinkelter Arm schmiegt sich eng an ihren Oberkörper. Mit der Hand stützt sie das Christuskind an seiner Brust ab. Die linke greift, das Gewand mitführend, von hinten zaghaft an die Beine des Kindes. Maria neigt ihren von einem großen Heiligenschein hinterfangenen Kopf leicht zu ihrem Kind hinab. Über einem Untergewand trägt die Muttergottes eine weite, über die Schultern gelegte *giornea*, die ausladend über die links unten sichtbare Thronlehne fällt und dann über ihren Schoß geführt wird.

Das Gewand hat in aller Regel am Hals einen breiten Schmucksaum, der mittig über der Brust eine Art Medaillon ausbildet. Das zurückgenommene Haar wird am Hinterkopf von einem Schleier überfangen, der über die Schultern herabfällt; nur wenige Exemplare weisen ein das gesamte Haar bedeckendes Kopftuch auf.

Das über dem linken Bein Marias platzierte, frontal wiedergegebene Kind ist in einer sehr ungünstigen, zwischen Sitzen und Stehen schwankenden Haltung wiedergegeben. Die Beine sind leicht angewinkelt, wodurch ein Sitzmotiv suggeriert wird, jedoch ist der Körper leicht angehoben, so dass das Kind allenfalls in einer großen Gewandschlaufe Marias Halt finden könnte. Die kleinen Füße sind vom Körper weggestreckt, ohne sich jedoch auf dem Schoß Marias abstützen zu können. Mit der rechten Hand rafft das Jesuskind einen Stoffzipfel zusammen und hält diesen hoch. Hierbei umfasst es gleichzeitig den an seine Brust geführten Arm der Mutter. Der linke Arm hingegen ist eng angewinkelt, mit der linken Hand greift das Christuskind zärtlich an die Hand Marias. Das Gewand besteht aus einem locker gewickelten Tuch, das über die linke Schulter des Kindes gelegt ist und von beiden Kinderhänden um den Körper gezogen und festgehalten wird. Das Geschlecht ist dabei entblößt. Der Blick ist an der Mutter vorbei nach links gerichtet. Das Kinn ist leicht auf die Brust gedrückt, das Haar wird meist in wilden Strähnen vom Kopf abstehend gezeigt. Dieser ist zudem in der Regel von einem Kreuznimbus umgeben.

### Komposition

Die in sich geschlossene Figurenkonstellation kann sowohl in dem ab ca. 1460 gängigeren Hochrechteck als auch im Halbrund präsentiert werden, wie einige der im Katalog aufgeführten Beispiele belegen. Das häufigere rechteckige Format legt aber einen grundsätzlich auch hierfür entwickelten Entwurf nahe. Der meistens mit einer dreiteiligen Girlande geschmückte Hintergrund unterstreicht diese Annahme zusätzlich. Dass dieser auch ursprünglich intendiert ist, ergibt sich des Weiteren aus der hierbei entstehenden, die einheitliche Bildwirkung unterstützende Rahmung der Sitzgruppe, die zugleich einen räumlichen Eindruck befördert.

Thron und Sitzmotiv der Muttergottes füllen das Relief in der Regel in seiner ganzen Breite aus. Hierbei steht die starke Verkürzung der Oberschenkel in einem ungünstigen Verhältnis zum Oberkörper. Auch die Schultern wirken im Vergleich zur ausladenden Beinpartie zu schmal. Diese problematische Proportionierung des Körpers setzt sich in der Figur des Kindes fort. Hier wirken die leicht angewinkelten Beine im Vergleich zum Oberkörper und den zart angedeuteten Schultern allzu voluminös. Auch der große Kopf

scheint nicht recht zum übrigen Körper zu passen, die Halspartie ist kaum ausgearbeitet. Vor allem aber besteht bei dieser Figurengruppe ein Problem in dem undefinierten Haltungsmotiv des Jesuskindes, das zwischen Stehen und Sitzen schwankt. Die leicht angezogenen Beine hängen in der Luft, sie finden keinen Halt auf dem Schoß Marias. Durch diese Unsicherheiten mangelt es der gesamten Komposition an einer schlüssigen Raumvorstellung, auf den die schräge Sitzposition - wie bei den zuvor besprochenen Madonnenreliefs Antonio Rossellinos - aber offensichtlich abzielt. Ungünstig wirkt sich hierbei auch die von hinten um das Kind herumgreifende Hand Marias aus, die sich nicht um das Bein legt, sondern deren Finger seltsam ungelenk neben und hinter dem Bein auftauchen und damit ins Leere zu greifen scheinen.

## 2.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung

### Forschungsgeschichte

Die Komposition wurde in der bisherigen Forschungsliteratur nie ausführlich analysiert; es mangelt insbesondere an stilistischen Betrachtungen und Untersuchungen zum Werkstattzusammenhang. Zumeist wird in Bestandskatalogen der entsprechenden Museen auf die Nähe zur Werkstatt Antonio Rossellinos bzw. ihn selbst als Urheber verwiesen.<sup>3</sup> Zu einer differierenden Wahrnehmung und Bewertung der Komposition tragen aber nicht zuletzt die verschiedenen Varianten des Reliefs bei.

Gottschalk lehnte die Autorschaft Antonio Rossellinos aufgrund der vorherrschenden perspektivischen Probleme und dem ungünstigen Haltungsmotiv des Kindes ab.<sup>4</sup> Bei Planiscig findet die Komposition keine Erwähnung.<sup>5</sup> Pope-Hennessy sprach sich grundsätzlich für eine Komposition Antonio Rossellinos aus, ein eigenhändiges Original machte er aber nicht ausfindig.<sup>6</sup> Oft wurde dieses Ursprungsmodell in einem Marmorrelief der Eremitage in St. Petersburg vermutet.<sup>7</sup> Pope-Hennessy erläuterte jedoch überzeugend in seinem vielbeachteten Aufsatz zu Fälschungen der Renaissance-Skulptur, dass es sich bei dem Marmorrelief um die Arbeit eines Fälschers des 19. Jahrhunderts handeln müsse.<sup>8</sup> Seine Identifizierung dieses Bildhauers mit Giovanni Bastianini ist hingegen recht voreilig gewesen. So bezog Pope-Hennessy dessen besondere Lebensumstände und sein überliefertes künstlerisches Werk nicht konsequent genug in seine Überlegungen mit ein. Er schrieb dem früh verstorbenen Florentiner Bildhauer (1830-1868) eine Vielzahl an Skulpturen zu, die eine große stilistische Heterogenität aufweisen und eher auf unterschiedliche Urheber hindeuten. In einigen Versionen der *Madonna vor der Girlande* erkannte auch Gentilini Arbeiten Giovanni Bastianinis, interessanterweise schrieb er ihm

---

<sup>3</sup>So beispielsweise zuletzt bei PIZZO 2000B, PARIS 2006, S. 191 oder ST. PETERSBURG 2008, S. 26-29.

<sup>4</sup>GOTTSCHALK 1930, S. 96.

<sup>5</sup>PLANISCIG 1942.

<sup>6</sup>POPE-HENNESSY 1980B, S. 239.

<sup>7</sup>Siehe dazu die im Katalog gelistete Literatur, VI.C.15.1.

<sup>8</sup>Ebd., S. 238-241.

aber nicht das Marmorrelief in St. Petersburg zu.<sup>9</sup>

Die ausführlichste Darstellung über den Künstler ist Anita Fiderer Moskowitz zu verdanken, die sich zunächst in mehreren Aufsätzen mit Bastianini auseinandersetzte<sup>10</sup> bevor sie zuletzt eine umfangreiche Monografie zu dem Bildhauer vorlegte, in der sie dessen Autorschaft für das Madonnenrelief in der Eremitage ablehnte.<sup>11</sup> In den aktuellen Bestandskatalogen der Eremitage hält man dagegen noch an der Zuschreibung an Antonio Rossellino fest.<sup>12</sup>

Seltener finden sich in der Literatur Stellungnahmen, die einen Bezug der Komposition zu Desiderio da Settignano herstellen, an den die Gestaltung der Figuren, insbesondere des lebhaften Christuskindes erinnert. Hier ist insbesondere Francesco Negri Arnoldi zu nennen, der zwar die Parallelen zum Werk Desiderios hervorhob, einen eigenhändigen Entwurf dieses Bildhauers allerdings ablehnte.<sup>13</sup>

### Einordnung und Datierung der Komposition

Die Darstellung der thronenden Madonna als Kniestück mit dem Kind auf dem Schoß weist Parallelen zu den Reliefs Antonio Rossellinos auf, jedoch sind die Position und Kleidung des Kindes völlig untypisch für ihn. Die Art und Weise, wie Maria das Jesuskind hält, weist Gemeinsamkeiten mit Werken Desiderios da Settignano - wie der *Madonna Panciatichi* - auf. Auch die Gestaltung des Kopfes Christi, insbesondere der Haare, steht diesem näher als der ruhigen Ausdrucksweise Antonios. Gegen eine Erfindung dieses Bildhauers spricht darüber hinaus aber vor allem die unausgewogene Proportionierung der Körper und das ungeklärte Haltungsmotiv des Jesuskindes.

Der Entwurf stammt vermutlich von einem Künstler, der beiden florentinischen Bildhauern sehr nahe stand und sich mit deren Kompositionen befasste. In Frage kommen vor allem Francesco di Simone Ferrucci und Domenico Rosselli. Beide Bildhauer hätten durch ihre Reisen auch für die weite Verbreitung der Komposition sorgen können. Die Haltung des Kindes und die glatte Gewandstruktur weisen gewisse Ähnlichkeiten zu der Madonna am Standfuß der Kanzel im Dom von Prato auf, die in dieser Arbeit mit Francesco di Simone Ferrucci in Verbindung gebracht wurde.<sup>14</sup> Das Fehlen eines Marmor-exemplars des 15. Jahrhunderts erschwert eine stilistische Zuordnung, jedoch sprechen die versatzstückartige Verwendung bestimmter Motive und die Gestaltung des Kindes, die sich eng an Desiderios Typen anlehnt, sowie Parallelen zu dem Kind des Reliefs in

---

<sup>9</sup>GENTILINI 1988A und GENTILINI 1988B.

<sup>10</sup>MOSKOWITZ 2004 und MOSKOWITZ 2006.

<sup>11</sup>MOSKOWITZ 2013, S. 102; siehe in dem Buch auch die aktuellste Bibliografie zu Bastianini.

<sup>12</sup>ST. PETERSBURG 2008, S. 317f. Diese Zuschreibung übernahm zuletzt auch Anita F. Moskowitz, ohne diese jedoch kritisch zu hinterfragen, ihr ging es vornehmlich darum, das Relief aus dem Œuvre Bastianinis auszuschneiden, MOSKOWITZ 2013, Abb. 167-170. Siehe zu einer ausführlicheren Darstellung und Begründung auch im Falle der anderen im 19. Jahrhundert entstandenen Versionen den Katalog VI.C.15.1.

<sup>13</sup>NEGRI ARNOLDI 1972, S. 648f.

<sup>14</sup>Siehe dazu Kapitel II.3.7.

Solarolo (VI.C.14) für einen Entwurf dieses Bildhauers.

Es handelt sich bei der *Madonna vor der Girlande* vermutlich um eine - ähnlich der *Madonna mit den Kandelabern* - vor allem zum Zwecke der Vervielfältigung entworfene Komposition. Von Francesco di Simone Ferrucci könnte auch nur eine Zeichnung stammen, die Ausführung hätten in diesem Fall Werkstattmitarbeiter oder fremde Werkstätten übernommen. Als mögliche Entstehungszeit kann der Zeitraum um 1470 angenommen werden. Dies passt zum einen in die Vita Francesco di Simone Ferrucci, der sich in diesen Jahren mit Darstellungen der Madonna mit Kind befasste, zum anderen existierten zu diesem Zeitpunkt bereits die Madonnenreliefs von Desiderio da Settignano oder Antonio Rossellino, auf die sich die *Madonna vor der Girlande* eindeutig bezieht.

Die große Heterogenität innerhalb der einzelnen Reliefs spricht für eine Fertigung in unterschiedlichen Werkstätten, wohl bis ins frühe 16. Jahrhundert hinein. Über einzelne Zuschreibungen sowie mögliche Datierungen informiert der entsprechende Eintrag im Katalog VI.C.15. In keinem der Reliefs konnte mit Sicherheit das Ursprungsmodell erkannt werden. Im Gegenteil, das bislang zumeist als solches angeführte Marmorrelief in der Eremitage kann aus dem Kreis der noch im 15. Jahrhundert entstandenen Reliefs ausgeschlossen werden. Auch weitere existente Marmorfassungen scheinen erst dem 19. Jahrhundert zu entstammen.<sup>15</sup>

Die im 15. Jahrhundert entstandene Komposition weist eine interessante - wenn auch spiegelverkehrte - Ähnlichkeit zu einem Gregorio di Lorenzo zugeschriebenen Relief in der Eremitage in St. Petersburg auf.<sup>16</sup> Das Relief wurde von Bellandi zuletzt um 1460/65 datiert, ob es aber tatsächlich früher als die hier behandelte *Madonna vor der Girlande* entstanden ist, scheint fraglich.<sup>17</sup> Führt man sich das ansonsten bei Gregorio di Lorenzo vorhandene Rezeptionsverhalten vor Augen, erscheint es ebenso plausibel, dass dieser sich die *Madonna vor der Girlande* zum Vorbild nahm und seine Arbeit erst um 1470 bzw. kurz darauf entstand.

---

<sup>15</sup>Siehe dazu Kapitel VI.C.15.1.

<sup>16</sup>Gregorio di Lorenzo, Madonna mit Kind, Marmor, 73 x 50 cm, Eremitage, St. Petersburg (Inv.-Nr. 1094).

<sup>17</sup>BELLANDI 2010, S. 340, Nr. III.1.59.



### 3. Madonna mit Kind und drei Putten, Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum

Das im Folgenden zu besprechende Relief aus der Sammlung Calouste Gulbenkians stellt eine weitere besondere Form der Rezeption dar (Abb. 111). Das Werk im Stile Antonio Rossellinos wurde vermutlich im 19. oder frühen 20. Jahrhundert gefertigt und ist charakteristisch für das seit Beginn des 19. Jahrhunderts steigende Interesse an der Skulptur des Quattrocento.<sup>1</sup> Im Gegensatz zu den zahlreichen Versionen der *Madonna vor der Girlande* ist von dieser Komposition allerdings nur das eine Exemplar in Marmor bekannt. In der Forschung wurde das Relief bisher als ein Original des 15. Jahrhunderts angesehen; zugeschrieben wurde es überwiegend Antonio Rossellino bzw. seiner Werkstatt. Daher soll das Werk zunächst ausführlich beschrieben werden, um anschließend die Urheberschaft kritisch diskutieren zu können.

Das Madonnenrelief ist aus weißem Marmor und misst 94 x 62 x 10 cm.<sup>2</sup> Die Muttergottes und das Christuskind heben sich durch einen höheren Reliefgrad vom sehr flach gestalteten Hintergrund mit Puttenköpfchen ab. Während die Oberfläche grundsätzlich sehr gut erhalten ist, weist das Relief auf der Höhe des Halses der Madonna einen langen horizontalen Riss auf. Auch in vertikaler Richtung verläuft rechts des Kinderkopfes eine lange Bruchstelle.

#### 3.1. Werkanalyse

##### Beschreibung

Es handelt sich um die Darstellung einer nach rechts gewandten Sitzmadonna in Dreiviertelansicht, die das auf ihrem Schoß sitzende Christuskind festhält. Im Hintergrund sieht man drei Puttenköpfe, welche konzentrisch um den Kopf der Madonna angeordnet sind. Zwischen ihnen sind Wolken dargestellt.

Die nimbierte Madonna sitzt auf einem schräg in den Raum gestellten Thron, dessen

---

<sup>1</sup>Die Beliebtheit der Bilderfindungen Antonio Rossellinos äußert sich beispielsweise in dem von Lorenzo Bartolini zwischen 1837-1844 gefertigten Tondo am Monument für Sofia Czartoryska in Santa Croce, Florenz.

<sup>2</sup>Museo Calouste Gulbenkian, Lissabon, Inv.-Nr. 539, Werkkatalog VI.C.10.



in der linken unteren Ecke sichtbare rechte Lehne außer mit einer Volute auch mit einem Stierkopf verziert ist. Auf ihrem Schoß sitzt ihr seitlich zugewandt das Christuskind; sie stützt es mit ihrer linken Hand, mit der sie zudem einen Gewandzipfel hochhält, an der Schulter. Marias rechte Hand liegt auf ihrem rechten Knie auf. Sie neigt ihren Kopf leicht nach unten zum Kind. Gekleidet ist die Muttergottes mit einem Untergewand, der *gamurra*; in der Taille ist diese mit einer Schleife gegürtet. Über ihre Schultern ist ein Mantel gelegt, der in einer ausladenden Bewegung auf der Stuhllehne aufliegt und - eine Schlaufe bildend - von dort weiter hinabfällt.

Die Madonna trägt ein Kopftuch aus dünnem Stoff, das auf Schultern und Brust überkreuzt aufliegt. Am Hinterkopf ist zusätzlich ein Schleier aus dickerem Material befestigt, der in schweren Falten gerade am Rücken herabfällt. Der sichtbare Haaransatz der Muttergottes zeigt leicht gewelltes Haar, das mittig gescheitelt und locker zurückgebunden ist. Ihr Gesicht ist rundlich und sehr ebenmäßig gestaltet. Die schmalen, mandelförmigen Augen sind halb geschlossen. Die Ober- und Unterlider sind deutlich herausgeschnitten. Die Augen werden von hohen, geschwungenen Augenbrauen überfangen, die in eine lange, schmale Nase übergehen. Der Mund ist ebenfalls recht dünn, mit ausgeprägter spitzer Oberlippe und leicht angezogenen Mundwinkeln. Der Gesichtsausdruck Marias wirkt nachdenklich und in sich gekehrt.

Das Christuskind sitzt auf einem Kissen auf dem linken Bein der Madonna. Durch die breit auseinandergestellten Beine rutscht dieses etwas unglücklich in die sich ausbildende Schüsselfalte. Das Kind hat seine Beine angezogen und auf dem vorderen rechten Bein der Madonna abgestützt. Mit dem linken Arm greift es in das über den Knien endende halbärmelige Hemd, der rechte ist angewinkelt und vor die Brust geschoben. Der Zeigefinger - der ansonsten zur Faust geballten Hand - ist leicht abgespreizt. Der von einem Kreuznimbus hinterfangene Kopf ist geneigt und auf die Brust gedrückt, mit seinem Blick folgt das Jesuskind dem der Mutter. Das Gesicht ist rund mit einer sehr ausgeprägten hohen Stirn. Das Haar besteht aus längeren sauber eingedrehten Locken, die sich regelmäßig um den Kopf legen. Eine große Strähne fällt in die Stirn. Die runden, großen Augen sind aufmerksam geöffnet, der Blick nach außen gerichtet. Die Lider sind fein ausgearbeitet und sorgsam konturiert. Die zarten, kurzen Augenbrauen gehen in eine breite Stupsnase über. Der Mund ist schmal, mit einer spitzen Oberlippe und angezogenen Mundwinkeln, die dem Kind einen lächelnden Ausdruck verleihen.

Die zwischen den Wolken dargestellten Puttenköpfe im Hintergrund weisen unterschiedliche stilistische Merkmale auf. Der linke hat ein sehr rundliches Gesicht. Auge, Nase und Mund sind zart herausgearbeitet, ohne eine große plastische Wirkung hervorzurufen; die Augenbrauen bestehen lediglich aus feinen Ritzungen. Die Haare bilden dicke Strähnen, die in alle Richtungen vom Kopf abstehen. Der Blick ist auf die Figurengruppe gerichtet. Dieser Blickrichtung folgt auch der direkt über dem Kopf der Madonna dargestellte Putto. Er ist formal dem erstgenannten sehr ähnlich, wenn auch das Gesicht sehr ausdruckschwach ist. Die Haare sind lockiger, eine große schneckenartig eingedrehte Strähne fällt in die Stirn. Der rechts über dem Christuskind dargestellte Putto, ist der lebhafteste; der Blick des leicht gesenkten Kopfes richtet sich auf das Kind. Die Gesichts-

konturen sind voluminöser ausgearbeitet und tragen so zu einem natürlicheren Ausdruck bei. Die Augen sind mandelförmig, mit stark ausgeprägten Lidern. Die Stupsnase ist breit; über der vollen Unterlippe läuft die Oberlippe erneut spitz zu. Die Mundwinkel sind durch Bohrungen betont, wodurch auch die Wangen stärker hervortreten. Die langen, lockigen Haare stehen recht ungeordnet vom Kopf ab.

### Komposition und Reliefgestaltung

Das Relief ist hoch und schmal, die Figurengruppe ist dagegen im Verhältnis recht klein dargestellt, wodurch viel Freifläche für die Hintergrundgestaltung übrigbleibt. Der Thron füllt das Relief in seiner ganzen unteren Breite aus, die darauf sitzende Madonna wirkt dabei allerdings sehr schmal und ihr Oberkörper erscheint leicht überlängte. Der weite Mantel sorgt für eine künstliche Verbreiterung der Figur. Die nötige körperhafte Präsenz erhält die Figur erst durch die große Falte, die auf der vom Betrachter aus gesehenen linken Lehne aufgeworfen wird. Der Kopf der Madonna ist von einem sehr großen Nimbus umgeben, der, ähnlich wie der Mantel, die Figur größer wirken lässt. Dennoch existiert noch viel Raum bis zum oberen Rand des Reliefs, der durch den obersten Puttenkopf ausgefüllt wird.

Die Anordnung der Puttenköpfe um den Kopf Marias wirkt hinsichtlich der Gesamtkomposition sehr ungünstig. Mit dem Schulterabschluss der Madonna endet auch die motivische Gestaltung des Hintergrundes abrupt. Zu beiden Seiten der Körper ist die Fläche ungestaltet, wodurch sich zwar die Sitzgruppe gut abhebt, aber die obere Hälfte mit den Putten etwas zu sehr betont wird, so dass ein Ungleichgewicht in der Komposition entsteht. Am deutlichsten tritt die auch mit der größten Materialtiefe ausgearbeitete untere Hälfte mit dem Thron und den Beinen der Madonna hervor. Die vordere optische Ebene bildet das rechte Knie, auf das Maria ihre Hand gelegt hat. Das linke Bein hingegen wirkt seltsam abgeschnitten. Die Verkürzung des Oberschenkels ist nicht korrekt, und das Knie müsste eigentlich deutlich über die seitliche Reliefgrenze hinaustreten. Der Sitz des Kindes kann diese unpräzise Stelle jedenfalls nicht kaschieren.

Derartige Ungenauigkeiten und Probleme in der Proportionierung finden sich bei der Madonna häufiger. Neben ihrem im Vergleich zum Schoß überlängte wirkenden Oberkörper mit zu großem Kopf ist der Schulterbereich zu schmal dargestellt. Die linke Schulter verschwindet völlig unter dem Schleier und dem Nimbus Christi; die rechte wird hingegen durch den Mantel betont, doch ist der Marmor an dieser Stelle nur sehr flach bearbeitet. Der Stoff fällt glatt herab, und es gelingt nicht, eine plastische Wirkung zu erzeugen und den Körper unter dem angedeuteten Stoff hervortreten zu lassen. Erst mit der Ausarbeitung des Unterarms sowie insbesondere der Hand gewinnt die Darstellung wieder an Körperlichkeit. Ohne die aufliegende Hand wäre auch die Position des Knies kaum zu erraten, da es sehr flach, ohne natürliche Rundung, gearbeitet ist. Jedoch ist die Hand im Verhältnis zum Kopf zu klein dargestellt, und sie hebt sich auch nicht deutlich genug von ihrer Umgebung ab. Was bei den späteren Reliefs Antonios mühelos erzielt wurde, nämlich mit der als vordere optische Bildebene fungierenden Hand eine Beziehung zum

Betrachter herzustellen, verliert hier an Bedeutung.

Die Darstellung des Kindes unterscheidet sich in der Qualität deutlich von Maria. Durch die unterschiedlich angehobenen Arme und Beine kommt Bewegung in die Sitzhaltung. Die erforderlichen Verkürzungen der Gliedmaßen gelingen dem Bildhauer gut. Einzelne Partien sind stärker hinterschnitten als das bei der Madonna der Fall ist. Durch die so erzeugten Schatten hebt sich die Figur deutlicher vom Hintergrund ab. Besonders schön und ausdrucksstark ist das Gesicht gestaltet. In der lebendigen Detailgestaltung unterscheidet es sich sehr von dem nüchtern gestalteten Madonnengesicht.

Insgesamt steht das Relief in seiner Komposition und Ausführung den eingangs beschriebenen Marmorwerken Antonios sehr nahe, doch werden die dort vorherrschenden Prinzipien hier nicht richtig verstanden und umgesetzt. Das Relief wirkt flächig, die Körper werden nicht genügend von der Fläche geschieden und herausgearbeitet, um eine überzeugende plastische Wirkung zu erzielen. Der Gewandstoff bleibt eindimensional und wirkt glatt gezogen, die Körperlichkeit der Madonna ist reduziert. Durch solche Unzulänglichkeiten misslingt die Darstellung eines schlüssigen Raumgefüges, auch wenn die Schrägstellung des Throns darauf abzielt. Charakteristisch für die geringe räumliche Auffassungsgabe ist auch das auf dem Schoß liegende Kissen, das sehr steif in den Zwischenraum zwischen den Beinen „kippt“ und das mangelnde Gespür für die räumliche Situation verrät.

## 3.2. Forschungsgeschichte – Einordnung – Datierung

### Forschungsgeschichte

Die Forschungsgeschichte zu dem Relief in Lissabon ist sehr kurz und zeugt von der geringen Auseinandersetzung mit dem Werk. Noch nie wurde eine Analyse vorgelegt, die über den tatsächlichen Befund informieren würde. Aufgrund der Komposition ging man zumeist von einem Werk von oder nach Antonio Rossellino aus, ohne die große Heterogenität innerhalb des Werkes zu thematisieren.

Das Relief fand in der Monografie Gottschalks keine Erwähnung. Planiscig hingegen nahm es in sein 1942 erschienenes Werk über die Brüder Rossellino auf und erkannte Antonio als ausführenden Künstler an. Entstanden sei das Werk vermutlich noch vor 1461.<sup>3</sup> Pope-Hennessy widmete der Arbeit in seinem 1970 erschienenen Aufsatz über die *Altman-Madonna* einige Zeilen, vertrat aber im Gegensatz zu Planiscig die Ansicht, es handele sich bloß um eine Arbeit nach einem Entwurf Antonios. Die Ausführung des Hintergrunds, die zu flache vordere Relieffpartie und das ausdruckslose Gesicht der Madonna würden eher für einen ausführenden Werkstattmitarbeiter sprechen. Er führte zudem Ähnlichkeiten zwischen der Ornamentgestaltung des Grabmals in San Miniato al Monte und dem Stierkopf mit Girlanden an der Thronlehne auf dem Relief an, was auf

---

<sup>3</sup>PLANISCIG 1942, S. 28 und 53.

eine zeitnahe Entstehung beider Werke schließen lasse.<sup>4</sup> Apfelstadt sprach sich wieder für eine mögliche eigenhändige Ausführung Antonios aus.<sup>5</sup> In dem 1999 erschienenen Katalog der Sammlung Gulbenkian wird das Relief ebenfalls als eigenhändige Arbeit Antonio Rossellinos aufgeführt. In der Datierung folgte die Autorin Maria Rosa Figueiredo Planiscig und nahm eine Entstehungszeit vor der Ausführung des Grabmals des Kardinals von Portugal an, also vor 1461.<sup>6</sup>

In seinem 2003 erschienenen Aufsatz zu den Madonnenreliefs Antonio Rossellinos und Desiderios da Settignano ging Negri Arnoldi von einem sich aus verschiedenen Motiven bekannter Arbeiten Antonio Rossellinos zusammensetzenden Werk aus. In der Komposition und Ausführung sei das Relief qualitativ nicht überzeugend genug, um ein eigenhändiges Werk des Künstlers zu sein.<sup>7</sup> Gentilini erwähnte das Relief kurz in seinem Buch über die *Madonna mit den Kandelabern*. Er vertrat die Meinung, dass Antonio wohl für die Komposition – die große Nähe zur *Madonna mit den Kandelabern* aufweise – verantwortlich gewesen sei, dann aber große Teile der Ausführung seinem damaligen Assistenten Benedetto da Maiano übertragen habe.<sup>8</sup>

### Einordnung und Datierung

Die Art der Komposition und der räumlichen Auffassung steht dem aus der Rossellino-Werkstatt entstammenden Relief der *Madonna mit den Kandelabern* sehr nahe. Beide Male sitzt das Kind auf einem Kissen, welches über das linke Bein der Madonna gelegt ist. Während Maria in beiden Kompositionen mit ihrer linken Hand die Schulterpartie des Kindes von hinten umfasst, greift sie mit ihrer rechten jeweils an den rechten Oberschenkel, um die darauf abgestellten Kinderfüße abzustützen. Die des Weiteren von Gentilini angeführten Gemeinsamkeiten in der Gewandgestaltung der Madonna oder die bei beiden Darstellungen verwendeten antikisierenden Motive sind weniger überzeugend für die Behauptung eines gemeinsamen Ursprungs.<sup>9</sup> Die Haltung der Muttergottes sowie insbesondere ihre Physiognomie verweisen ebenfalls auf Antonio Rossellino und die ihm zugeschriebenen Madonnendarstellungen. Dagegen lässt die qualitative Ausführung bereits Zweifel an seiner Autorschaft aufkommen. Die Komposition lässt eine Entstehung nach 1465 wahrscheinlich erscheinen, auf einer Stilstufe mit dem Madonnentondo vom Grabmal des Kardinals von Portugal oder auch dem Madonnenrelief im Bode-Museum. Jedoch deckt sich diese Beobachtung nicht mit der technischen Bearbeitung des Mar-

---

<sup>4</sup>POPE-HENNESSY 1970, S. 144f.

<sup>5</sup>APFELSTADT 1987, S. 28f., Anm. 76.

<sup>6</sup>LISSABON 1999, S. 20-25.

<sup>7</sup>NEGRI ARNOLDI 2003, S. 59 und 63.

<sup>8</sup>„Ma un notevole passo di avvicinamento alle tipologia qui indagata è mercato anche dalla *Madonna col Bambino* della Fondazione Gulbenkian a Lisbona: opera di paternità più incerta, in cui Antonio, pur guidandone l'impostazione formale, sembra aver affidato buona parte della lavorazione al giovane Benedetto da Maiano, di cui si riconosce l'uso insistito del trapano e il *ductus* arrovelato dei panneggi, probabilmente negli stessi anni della sua collaborazione all'interno del cantiere di San Miniato al Monte, sul 1465.“ GENTILINI 2008, S. 15.

<sup>9</sup>Ebd., S. 15.

mors, welche auf eine frühere Entwicklungsphase in Antonios Œuvre verweist. Einzelne Partien sind sehr flach und lassen die von Antonio in der Mitte der 1460er Jahre bereits erreichte und vor allem auch angestrebte Körperlichkeit bei den Darstellungen vermissen. Die starren Gewandfalten am Mantel der Muttergottes und ihr ausdruckschwaches Gesicht sind des Weiteren untypisch für seine Arbeiten. Generell lassen die unausgewogene Komposition, das durch den Mantel künstlich in die Breite gezogene Sitzmotiv Marias sowie die betonte Vertikale einen Entwurf Antonios unwahrscheinlich erscheinen.

Irritierend wirken ferner die Darstellungen des Jesuskindes sowie der Putti, die sich stilistisch deutlich von der Madonna unterscheiden. Ein solch heterogener Eindruck ließ sich in keinem der bisher besprochenen und für Antonio in Anspruch genommenen Madonnenreliefs ausmachen. Besonders auffällig ist dies bei dem Christuskind, dessen Gesichtszüge sonst immer denen der Mutter ähneln und einzelne für Antonio typische Charakteristika wie eine schmale Gesichtsform mit Pausbacken und mandelförmigen Augen aufweisen. Als wiedererkennbares Detail wurde aber die spitz zulaufende Oberlippe übernommen. Bemerkenswert ist auch die Kleidung des Kindes, welche das Geschlecht entblößt. Die Darstellung des Kindes weist dagegen Ähnlichkeiten mit Figuren Benedettos da Maiano auf, so z.B. das rundliche Gesicht mit den großen aufgerissenen Augen oder die dicken eingedrehten Locken. Jedoch fällt gerade hier auch ein Unterschied zu Benedettos Arbeiten auf, der bevorzugt den Drillbohrer verwendete, um einzelne Partien zu verschatten und dadurch plastischer wirken zu lassen.

Wiederum eine andere stilistische Sprache sprechen die drei Puttenköpfe im Hintergrund. Während der rechts über dem Kopf des Jesuskindes gezeigte noch am ehesten Gemeinsamkeiten mit den Darstellungen Antonio Rossellinos aufweist, erinnert insbesondere der linke mit seinem Grinsen an Darstellungen Gregorio di Lorenzos. Der Drillbohrer kam bei diesem und dem oberen Putto nur an Augen und Mund zum Einsatz, wohingegen der rechte zahlreiche Bohrungen aufweist. Die konzentrisch um den Kopf der Madonna verteilten Puttenköpfe finden sich hingegen in mehreren Madonnenreliefs Domenico Rossellis wieder. So zeigt das Relief im Victoria & Albert Museum, das sich bis 1861 in der Sammlung Cigli-Campagna in Florenz befand, eine ähnliche Anordnung.<sup>10</sup> Auch das diesem sehr nahe stehende Stuckrelief Domenico Rossellis im Palazzo Ducale in Urbino weist eine derartige Hintergrundgestaltung auf.<sup>11</sup> Sowohl das Sitzmotiv der Madonna als auch das Haltungsmotiv des Kindes sowie die umarmende Hand der Mutter verweisen bei den Reliefs Domenico Rossellis auf Antonio Rossellino als Vorbild.<sup>12</sup>

Wie an anderer Stelle bereits gezeigt wurde, standen alle genannten Bildhauer im Austausch mit Antonio Rossellino, arbeiteten zum Teil sogar in seiner Werkstatt, dennoch erscheint eine Entstehung des Madonnenreliefs in der Werkstatt Antonios unwahrscheinlich. Zu heterogen ist das Erscheinungsbild, welches sich dadurch deutlich von den anderen aus seiner *bottega* stammenden Madonnenreliefs abhebt, die trotz vorhandener

---

<sup>10</sup>Domenico Rosselli, *Madonna mit Kind*, Marmor, 104 x 65,5 x 14,5 cm, Victoria & Albert Museum, London (Inv.-Nr. 7591-1861).

<sup>11</sup>Eine Marmorversion dieses Reliefs befindet sich im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen: Domenico Rosselli, *Madonna mit Kind*, Marmor, 100 x 69 x 13 cm (Inv.-Nr. DEP 41).

<sup>12</sup>Siehe dazu auch Kapitel II.3.8.

Werkstattbeteiligung einen einheitlichen Charakter aufweisen. Auch die aufgeführten kompositorischen Mängel lassen an einer Urheberschaft Antonios Zweifel aufkommen. Gegen die Autorschaft der anderen Bildhauer spricht die qualitative Ausführung, die besonders im Falle des Christuskindes Benedettos Art und Weise, Arbeiten in hohem Reliefgrad auszuführen und Plastizität durch die tatsächliche Materialtiefe und den Einsatz bestimmter Werkzeuge zu erzeugen, vermissen lässt. Ferner fügt sich diese Komposition einer auf räumlichen Illusionismus angelegten Sitzmadonna nicht in das Œuvre Benedettos ein, weshalb auch der Gesamtentwurf vermutlich nicht von ihm stammt. Auf Domenico Rosselli verweist außer der Komposition dagegen kein stilistisches Merkmal, so dass ein Entstehen in seiner Werkstatt ebenfalls unwahrscheinlich erscheint.

Der für das Lissaboner Relief verantwortliche Bildhauer scheint sich vielmehr an vorhandenen Werken dieser Künstler orientiert und deren Stilistik teilweise übernommen zu haben. Die offensichtliche Adaption bestimmter Motive und Gestaltungsformen mehrerer Bildhauer und deren versatzstückartige Verwendung ist nicht charakteristisch für die Madonnenreliefs des 15. Jahrhunderts, in diesen zeigt sich zumeist nur eine Anleihe bei der Gesamtkomposition. Die stilistische Nachahmung und die Orientierung an berühmten und weit verbreiteten Vorbildern, wie die *Madonna mit den Kandelabern*, verweist hingegen auf eine Entstehung im 19. Jahrhundert. Mit Beginn dieses Jahrhunderts erfreute sich die Skulptur des Quattrocento zunehmender Beliebtheit, und in Italien entstand ein florierender Kunstmarkt für solche Werke. Um den großen Bedarf zu decken, war es bei Käufern nicht unüblich, Arbeiten „im Stile der Renaissance“ bei zeitgenössischen Bildhauern zu bestellen.<sup>13</sup> Hierbei orientierten sich diese an bekannten Originalen und entwickelten diese teilweise weiter bzw. variierten sie, so dass sich dadurch sehr gut die Nähe der Lissaboner Madonna zu der weit verbreiteten *Madonna mit den Kandelabern* erklären ließe.<sup>14</sup> Vieles an dem Relief spricht dafür, „im Stile“ Antonio Rossellinos gearbeitet worden zu sein. Auch die offensichtlichen qualitativen Diskrepanzen und die fehlenden Charakteristika bei der Steinbearbeitung unterstützen diese These, nach der sich ein späterer Bildhauer zwar an den früheren Werken orien-

<sup>13</sup>Siehe zu einem Überblick der großen Nachfrage des 19. Jahrhunderts nach Skulpturen im Stile der italienischen Renaissance zuletzt u.a. HELSTOSKY 2009, insbesondere S. 810-822 und MOSKOWITZ 2013, insbesondere S. 1-33.

<sup>14</sup>Es entstanden durchaus charmante Erfindungen und Neuinterpretationen früherer Reliefs, teilweise muten die Darstellungen aus unserer heutigen Sicht und mit den in den letzten 100 Jahren erworbenen Erkenntnissen über die Kunst des 15. Jahrhunderts aber auch seltsam an. So mag es heutzutage verwundern, dass ein Relief wie das der Madonna mit dem Kind im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston (Inv.-Nr. S27e7) jemals als eigenständige Arbeit Antonio Rossellinos angekauft werden konnte. Es stellt eine für ein rechteckiges Bildformat erweiterte Fassung des Tondos mit der Madonna und Kind des Grabmals für den Kardinal von Portugal in San Miniato al Monte in Florenz dar. Neben dieser Auffälligkeit und der sehr groben Ausführung des Reliefs, die nichts von der ansonsten feinen Art Antonio Rossellinos erahnen lässt, darf vor allem der missverstandene Kreuznimbus der Madonna als Indiz für ein modernes Werk gelten, einem Bildhauer der Renaissance wäre dieser ikonografische Fehler wohl nicht passiert. 1927 erkannte man den Irrtum, das 1888 angekaufte Relief für eine Arbeit Rossellinos zu halten und stellte es im folgenden Gesamtkatalog auch als Werk eines Imitators der Manier Antonio Rossellinos vor, BOSTON 1935 S. 234; vgl. auch den Eintrag zum Relief im Werkkatalog VI.A.1 Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

tierte, es ihm aber nicht gelang, die Art und Weise ihrer technischen Umsetzung zu adaptieren. Die für Antonios Marmorreliefs charakteristische Entwicklung hin zu einem stärkeren räumlichen Illusionismus wird hier, trotz einer darauf abzielenden Komposition, durch die sehr flache Behandlung des Steins eben nicht erreicht. Die glatt polierte Oberfläche und die strenge, geradezu kühle Auffassung der Madonna, sprechen abermals für ein Werk des 19. oder auch des frühen 20. Jahrhunderts, das unter dem Eindruck klassizistischer Arbeiten entstand. Ein weiteres Indiz könnte der auffällig gute Erhaltungszustand der Oberfläche sein, der nicht recht zu den vorhandenen Brüchen passen mag. Offensichtlich war das Relief nämlich einst zerbrochen; verwunderlich ist nur, dass dabei erhaben ausgearbeitete Details, wie vor allem die Nasen, keinerlei Beschädigungen erlitten. Die bewusste Herbeiführung von Brüchen, die lediglich unbedeutendere Teile der Arbeit betreffen, war jedenfalls bei Fälschern ein beliebtes Vorgehen, um dem Werk mehr Authentizität zu verleihen.

Ob das Relief zum Zeitpunkt der Entstehung als Arbeit des 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts im Renaissance-Stil galt oder ob es direkt vom Urheber als originale Arbeit des Quattrocento-Bildhauers verkauft wurde, es sich also eindeutig als Fälschung charakterisieren lässt, ist ungewiss. Sicher ist nur, dass es 1924, zum Zeitpunkt des Ankaufes durch Calouste Gulbenkian, als Werk Antonio Rossellinos galt.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup>Entstand das Lissaboner Relief bereits in betrügerischer Absicht, kann man von einer Originalfälschung sprechen, also der Kreation eines neuen Werkes im Stile eines bestimmten Künstlers. Anders verhält es sich mit den Marmorvarianten der *Madonna vor der Girlande*, die zumindest in der Gestaltung der Madonna mit Kind direkte Kopien einer bereits bestehenden Komposition sind und es sich somit - sofern sie vom damaligen Bildhauer auch als Originale des 15. Jahrhunderts abgegeben wurden - um Kopiefälschungen handelt. Siehe zu diesen Begrifflichkeiten und einer genauen Definition REICHER 2011.

## **Teil V.**

# **Intermediale Konkurrenz – Zur Genese der Madonnenbilder in Malerei und Skulptur**





# 1. Zur Bedeutung des *rilievo*

## 1.1. *Rilievo* in der Skulptur und Malerei

Die Beschäftigung mit der Kunst des Reliefs birgt hinsichtlich der Bedingungen eine bereits öfter analysierte Besonderheit: Obwohl im Marmorrelief mit der Technik des Bildhauers - also dem Wegnehmen von Masse - gearbeitet wird, stehen das Format und die daran angepassten Kompositionen der Malerei eigentlich näher. Die zentralen Begriffe innerhalb der Gestaltung von Reliefs sowie der Malerei lauten „Naturnachahmung, Perspektive, Raumorganisation, Illusionismus, Figurenerzählung [...]“. Gerade in der Hinführung zu neuen Lösungen zeigt sich die Gattung des Reliefs - nach einem Wort Schmarsows das ‚Zwischenreich zwischen Malerei und Plastik‘ - als besonders geeignet für Innovationen.“<sup>1</sup> Dennoch betrachtet man in der Forschung die Gattung des Reliefs zumeist ausschließlich aus der Perspektive der Bildhauerwerkstätten. Selten wird die Malerei umfassend miteinbezogen, um das Werk eines Bildhauers zu untersuchen und seine Quellen zu erschließen, und zwar nicht nur in der formalen Übernahme bestimmter Motive, sondern auch zur Bestimmung seines Stils.<sup>2</sup>

Die Untersuchungen Hankes über die Malerbildhauer zeigen, inwiefern sich die unterschiedlichen Wesensarten in den jeweiligen Werken niederschlagen. So weisen Skulpturen von vorwiegend als Maler tätigen Künstlern oft das Phänomen einer Einansichtigkeit auf. Dem Künstler scheint es nicht gelungen zu sein, seine vom Flächendenken her geprägte Vorstellungen in die Dreidimensionalität zu übertragen. Umgekehrt verwendeten Bildhauer oft eine sehr starke Licht- und Schattenwirkung in ihren Gemälden, die deutlich auf die Erfahrungen in der plastischen Arbeit rekurrieren. Als ein Charakteristikum der ursprünglich in der Bildhauerei ausgebildeten Malerbildhauer nennt Hanke das Fehlen einer räumlich überzeugenden Gesamtkomposition, da der Künstler darum bemüht war, seine Hauptfiguren besonders groß und möglichst vollständig wiederzugeben. Das Ma-

---

<sup>1</sup>NIEHAUS 1998, S. 11. Niehaus untersuchte in ihrer Dissertation ausführlich die Entwicklung des Florentiner Reliefs und arbeitete anhand von verschiedenen Künstlern deren Gestaltungsprinzipien und Einfluss auf die nachfolgenden Generationen heraus. Die folgenden Kapitel stützen sich zu einem wesentlichen Teil auf ihre Beobachtungen.

<sup>2</sup>Dieses scheint sogar dann zuzutreffen, wenn es sich um die Arbeiten eines Künstlers handelt, der in beiden Gattungen arbeitete, der Malerei und der Bildhauerei. Auf diese Problematik hat zuletzt Eva Hanke in ihrer Dissertation über die Malerbildhauer Italiens eindrücklich hingewiesen, HANKE 2009. Hanke versteht unter dem Begriff alle Künstler, die gemalt und plastisch gearbeitet haben. Die gewählte Reihenfolge der ansonsten als gleichwertig aufgefassten Begriffe soll dabei auf den künstlerischen Werdegang verweisen, denn zumindest in dem von ihr behandelten Zeitraum, der Renaissance, begannen die meisten ihre Laufbahn als Maler, ebd., S. 8.

lern selbstverständliche Überschneiden von Figuren war Bildhauern naturgemäß eher fremd.<sup>3</sup> Vermutlich weisen also Reliefs von einem auch als Maler tätigen Künstler andere Charakteristika auf als die Arbeiten eines reinen Bildhauers. Das Relief bildet die Schnittstelle zwischen Malerei und Bildhauerei, wobei es einmal mehr, einmal weniger einer der beiden Gattungen entspricht. Hierfür wurden in der kunsthistorischen Forschung die Begriffe des *skulpturalen Reliefs* und des *bildhaften Reliefs* geprägt.<sup>4</sup>

Die Entwicklung des *skulpturalen* und des für das Quattrocento so wesentlichen *bildhaften Reliefs* zeichnete Niehaus in ihrem Buch eindrücklich nach. Der Schlüssel zu einem erfolgreichen Bildkonzept liege in der Vereinbarkeit von plastischen Werten und illusionistischen Gestaltungsmitteln. Während die eine Methode im Wesentlichen in der additiven Hintereinanderstaffelung verschiedener Ebenen bestehe, binde die andere plastisch gestaltete Figuren in einen illusionistisch gezeichneten Tiefenraum ein.<sup>5</sup> Mit den Mitteln der im 15. Jahrhundert entwickelten Fluchtpunktperspektive lasse sich ein überzeugender dreidimensionaler Raum erzeugen, in den die Figuren eingestellt werden, wobei ihre Größen sich maßstabsgerecht anpassten. Ghiberti habe diese Technik stetig weiterentwickelt, der Höhepunkt sei mit der Paradiestür am Florentiner Baptisterium erreicht. Von der traditionellen Erzählweise, mehrere Szenen in einer Darstellung wiederzugeben, sei er nicht abgerückt, sondern habe einen räumlichen Prospekt entwickelt, indem sich „das Prinzip der Abstufung der Reliefmasse in Kongruenz zur räumlichen Lage des Dargestellten verhält“ und so für „eine Differenzierung der einzelnen Raumschichten mit den spezifischen Mitteln des Reliefs“ sorgt.<sup>6</sup> Die Grundproblematik des *bildhaften Reliefs* liegt also in der überzeugenden Verknüpfung der einzelnen Reliefschichten und damit einem schlüssigen räumlichen Konzept.

Donatellos Lösung des Problems war die Verwendung eines einheitlichen, sehr flachen Reliefgrades. Er entwarf illusionistische, durch starke Verkürzungen gekennzeichnete Szenarien, die sich einzig in der Fläche entwickeln und somit eher der Zweidimensionalität und damit der Malerei zugehörig erscheinen.<sup>7</sup> In diesem *rilievo schiacciato*, wie es später auch Desiderio verwendete, wird durch den Einsatz bestimmter Werkzeuge, wie dem Zahneisen, eine unterschiedliche Oberflächenstruktur mit nur geringfügigen Abweichungen in der Tiefe erzeugt. Feine Unterschneidungen tragen des Weiteren zu stärkeren Schattierungseffekten bei. Dabei ist ein derart gestaltetes Relief von der Lichtquelle abhängig, die für die Modellierung der Oberfläche sorgt.<sup>8</sup> Richtet man ein starke Lichtquelle von vorne auf den Marmor, kommt diese Wirkung nicht zur Geltung. Alles wird gleichermaßen ausgeleuchtet, es entsteht kein räumlicher Eindruck. Benutzt man hingegen eine seitliche Lichtquelle, ein Streiflicht, entstehen abgestufte Schattierungen; das

---

<sup>3</sup>Ebd., S. 40-52.

<sup>4</sup>Siehe zu einer kritischen Vorstellung dieser Begriffe NIEHAUS 1998, S. 12-14.

<sup>5</sup>Siehe zu der Entwicklung des *bildhaften Reliefs* und den dafür notwendigen Studien der Perspektive auch WILKINS 2007.

<sup>6</sup>NIEHAUS 1998, S. 70.

<sup>7</sup>Siehe zu einer ausführlichen Untersuchung des Reliefstils Donatellos ELSÉN 1993 und NIEHAUS 1998, S. 82-112.

<sup>8</sup>Siehe zu den technischen Voraussetzungen zur Erzeugung der atmosphärischen Wirkungen in den *rilievi schiacciati* Donatellos auch WILKINS 2007.

Licht bricht sich an einer rauhen Oberfläche anders als an einer glatten, und man erhält eine lebendige, räumlich wirkende Oberfläche.

Im *skulpturalen Relief* wird hingegen der Raum durch eine stärkere materielle Ausarbeitung und größere Vertiefungen erzeugt, so dass selbst bei frontalem Lichteinfall die Fläche noch räumlich durchgebildet erscheint. Dennoch lässt sich natürlich auch hier durch die Lichtquelle die Stärke der Wahrnehmung beeinflussen. Doch setzt das Flachrelief beim Bildhauer eine ausgeprägtere Vorstellungskraft für die räumliche Wirkungsmöglichkeit voraus. Die skulpturale Reliefkunst wurde beispielsweise von Nanni di Banco oder Luca della Robbia vertreten.<sup>9</sup> Beide betonen das Volumen ihrer Figuren und arbeiten sie tief aus dem Material heraus. Die szenischen Reliefs sind durch ein stärkeres Neben- bzw. Hintereinander der Figuren gekennzeichnet, ohne die malerischen Mittel der Verkürzung zu benutzen. Einzig das Abnehmen des Reliefgrades drückt die Tiefe aus. Dementsprechend schwierig gestaltet sich oft eine überzeugende Darstellung der *storia*, einer im Reliefeld entwickelten narrativen Szene.

Diese modernen Begriffe werden aber dem Verständnis von Relief im Quattrocento nur bedingt gerecht. Im 15. Jahrhundert existierte noch keine eindeutige Definition des Begriffes Relief bzw. *rilievo*.<sup>10</sup> Spricht man heute von Relief, meint man ein plastisch gebildetes Objekt aus Stein bzw. formbarer Masse. In der Literatur des Quattrocento hingegen kann mit *rilievo* auch die Malerei gemeint sein. Der Begriff bezeichnet lediglich die Modellierung mit Licht und Schatten, die sowohl in der Bildhauerei als auch in der Malerei Anwendung findet.<sup>11</sup> Ein erster entscheidender Schritt zu einer Unterscheidung wird in Leonardo da Vincis *Libro di Pittura* geleistet. Die von ihm geprägten Begriffe des *rilievo finto* und *rilievo naturale* stehen bezeichnenderweise im Zusammenhang mit dem nun theoretisch geführten Paragone-Diskurs, dem Streit über die Rangfolge der Künste, insbesondere darüber, welche der Gattungen am geeignetsten sei, die Natur nachzubilden.<sup>12</sup>

Leonardo zufolge wird in der Malerei und dem dort anzuwendenden *rilievo finto* im Unterschied zu dem an realen Objekten bereits vorhandenen naturgegebenen Relief, dem *rilievo naturale*, mehr geleistet, es erfordere also größeres künstlerisches Können. Eine Bemerkung zum *basso rilievo* zeigt des Weiteren, dass hier nun erstmals mit diesem Begriff die Reliefkunst nach dem heutigen Verständnis gemeint ist und nicht eine Abstufung hinsichtlich des Modellierungsgrades. Leonardo betont die dabei erbrachte Leistung in der Perspektivkonstruktion, bewertet damit das Relief als der Malerei nahestehende Gattung und stellt deren Überlegenheit gegenüber der Rundskulptur heraus. Da aber die Beleuchtungssituation im Relief nicht gesteuert werden kann, sondern von äußeren Gegebenheiten abhängt, trennt er schließlich die Reliefgattung von der Malerei

---

<sup>9</sup>NIEHAUS 1998, S. 124-133.

<sup>10</sup>Siehe dazu die grundlegende Besprechung von FREEDMAN 1989.

<sup>11</sup>Erst mit dem Begriff des *basso rilievo* erhält man im italienischen ein eindeutig auf die Skulptur und das Einzelobjekt bezogenes Wort. Siehe zu einer Untersuchung der Traktatliteratur des Quattrocento und deren Verwendung des Begriffes *rilievo* NIEHAUS 1998, S. 17-45.

<sup>12</sup>Siehe zum *Paragone* zusammenfassend und mit weiterführenden Literaturangaben PFISTERER 2003.

und Skulptur und betrachtet sie als eigene Kunstform.<sup>13</sup> So bemängelt Leonardo in seinen Schriften zum Paragone, dass ein Relief nie denselben Grad an Naturnähe erreichen könne wie ein gemaltes Bild. Im Relief würden die Materialabstufungen und der dargestellte Raum nicht zusammenpassen. Auch die Wiedergabe von Licht und Schatten gelinge in der Malerei besser, da die im Relief erzeugten Schattierungen nicht mit denen der dargestellten Dinge in der Natur übereinstimmten.<sup>14</sup>

In der weiteren Literatur zum Paragone spielt die Reliefkunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum eine Rolle. Vasari war der erste, der in der Einführung seiner *Vite* dem Relief eine eigene Betrachtung widmete, die verschiedenen Reliefarten - im Unterschied zu Leonardo - kategorisierte und ihre spezifischen Gestaltungsmerkmale benannte. Er prägte die Begriffe des *mezzo rilievo*, *basso rilievo* und der *bassi e staccati rilievi*.<sup>15</sup> Erst mit Vasari also „vollzieht sich für die Reliefkunst endgültig der Schritt zu einem Teilbereich der Skulptur.“<sup>16</sup> Im Quattrocento behielt die Kunstform dagegen ihre Zwischenstellung zwischen Malerei und Plastik.

Die vielfach in Inventaren des Quattrocento zu findende Bezeichnung „una madonna in rilievo“ lässt daher auch nicht zwangsläufig Rückschlüsse auf das Medium zu. Wie zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, ist die typische Form des Madonnenreliefs in der ersten Hälfte des Quattrocento ein hochplastisches Objekt ohne Grund, das besondere Qualitäten durch diese fast dreidimensionale Wirkung und den damit vorhandenen Realitätsbezug gewinnt. Wie weiterhin deutlich wurde, setzte mit Antonio Rossellino und Desiderio da Settignano zu Beginn der 1450er Jahre ein konsequentes Umdenken in der künstlerischen Gestaltung der Madonnenreliefs ein. Sie transferierten in ihre Arbeiten verstärkt malerische Gestaltungsmittel und rekurrierten bewusst auf Gemälde als Vorbilder für ihre Gestaltung.

Gemälde mit Darstellungen der Madonna mit Kind existierten vorher durchaus in Florenz, doch waren sie zahlenmäßig den Reliefs weit unterlegen. Hinzu kommt, dass sie nahezu ausschließlich stehende Madonnen zeigen, die zumeist in einer Nische wiedergegeben sind, der Hintergrund sich also an den Aufstellungsgegebenheiten in den Florentiner Palazzi orientierte. Erst mit Antonio und Desiderio erhielt die thronende Madonna Einzug in die Reliefgattung. Mit den sich daraus ergebenden Fragen nach Perspektivkonstruktion und Illusionismus stellten sich Probleme der Malerei jetzt ebenfalls in der Bildgattung der Madonnenreliefs. Während sich Desiderio in der Nachfolge Donatellos mit dem *rilievo schiacciato* und den perspektivischen Verkürzungen im *bildhaften Relief* auskannte, hatte Antonio daran wenig Interesse. Er orientierte sich dann auch zunehmend am *skulpturalen Relief*, in welchem er für die Zweidimensionalität erdachte Konzepte umsetzte.

---

<sup>13</sup>NIEHAUS 1998, S. 35-39.

<sup>14</sup>HANKE 2009, S. 46.

<sup>15</sup>VASARI 2004. Siehe auch NIEHAUS 1998, S. 42-44.

<sup>16</sup>Ebd., S. 45.

## 1.2. Das narrative Relief im Œuvre Antonio Rossellinos

Die früheste überlieferte Auseinandersetzung Antonios mit der alleinigen Darstellung einer *storia* in einem Relief findet sich im Dom zu Prato, wo er für die zwischen 1469 und 1473 entstandene Kanzel drei Reliefs schuf.<sup>17</sup> Bei dieser Arbeit trat er in direkte Konkurrenz mit Mino da Fiesole, der für die anderen beiden szenischen Reliefs zum Leben Johannes des Täufers an der Kanzel verantwortlich war. Beide verfolgten ganz verschiedene Prinzipien der Bildgestaltung. Während Mino eine ganz flache Gestaltungsweise vorzog und versuchte, mittels eines illusionistisch erzeugten Tiefenraums im Sinne Donatellos zu einer schlüssigen Gesamtlösung zu gelangen, orientierte sich Antonio an Ghiberti und dessen stärker skulpturaler Ausarbeitung.<sup>18</sup>

Im Gegensatz zu Mino setzte Antonio Akzente durch tatsächliches materielles Volumen, wodurch Tiefenräumlichkeit erzielt werden sollte.<sup>19</sup> Besonders deutlich wird dies am Relief mit der Gürtelspende Marias, in dem sehr wenig Wert auf einen Raumzusammenhang gelegt wurde (Abb. 96). Bildbeherrschend zentriert ist die große Mandorla mit der Muttergottes, die sich nach links zu dem dort vor dem leeren Sarkophag knienden Thomas wendet. Große Engel tragen die Mandorla; zusammen mit den am oberen Rand dargestellten musizierenden Putti füllen sie fast die gesamte Relieffläche aus, so dass das ganze Bildgeschehen auf eine Vordergrundebene begrenzt bleibt. Nur im unteren Bildfeld ist eine flach ausgearbeitete bergige Landschaft auszumachen, die, um zwei kleine Bäume ergänzt, das nötige Umfeld bilden soll. Doch reicht das gegenüber den Figuren viel zu klein und zaghaft wiedergegebene Panorama nicht aus, um einen schlüssigen räumlichen

<sup>17</sup>Sein Interesse an der Wiedergabe einer „storia“ zeigt sich auch am etwa zeitgleich gefertigten Tondo im Bargello, wenn auch hier noch die isolierte Darstellung der Muttergottes mit Kind im Fokus steht. Wenn dieses Werk auch als Auftragswerk entstanden sein könnte, wird die Idee, die Figur der Muttergottes in Anbetung ihres Kindes in eine plastisch ausformulierte Hintergrundgeschichte einzubinden, doch wahrscheinlich vom Künstler stammen. Vorbilder in der Bildhauerei, nach denen sich ein Auftraggeber hätte richten können, gibt es jedenfalls keine, siehe zu dem Tondo und seiner vorgeschlagenen Datierung zu Beginn der 1470er Jahre Kapitel III.4. Niehaus glaubte, dass auch das Gelehrtenrelief am *Lazzari-Grabmal* in Pistoia (um 1465, Abb. 34) von Antonio stamme (ebd., S. 136), doch wird hier die Meinung vertreten, dass es aufgrund seines starren architektonischen Aufbaus, der einfallslosen Figurenanordnung sowie der für ihn wenig charakteristischen Ausführung von seinem Bruder Giovanni stamme. Auch Niehaus bemerkte die gravierende stilistische Diskrepanz zwischen diesem Relief und den späteren Werken aus Prato und Neapel.

<sup>18</sup>Zuraw hob besonders die Qualität von Antonios sich auf die mittelalterliche simultane Erzählweise beziehenden Reliefs gegenüber den ihrer Ansicht nach misslungenen Werken Minos hervor: „The Prato reliefs reveal Mino as an experimental sculptor, but the result of all this experimentation was disastrous. The committee reduced Mino’s payments relative to those of Antonio Rossellino. One need only compare Mino’s complex, but awkward reliefs to the fluid, graceful reliefs of his competitor to recognize the source of their dissatisfaction.“ ZURAW 1993, S. 270. Da die Reliefs Minos als Konkurrenz zu denjenigen Antonios zu verstehen seien, sei es auch unwahrscheinlich, dass Mino die Arbeit Assistenten überlassen habe. Dennoch habe Arbeitsdruck ihn vielleicht dazu gezwungen, Teile durch Mitarbeiter ausführen zu lassen, ebd., S. 271.

<sup>19</sup>Die Bearbeitung lässt es nicht ganz unwahrscheinlich erscheinen, dass an der Ausführung einzelner Reliefs auch Assistenten beteiligt waren, doch soll die Frage der Händescheidung an dieser Stelle nicht näher berücksichtigt werden. Wichtiger erscheinen das Gesamtkonzept und die räumliche Anlage der Figuren, die zweifellos von Antonio entworfen wurden.

Zusammenhang zu erzeugen. Dazu sind die tief aus dem Material herausgearbeiteten Figuren zu voluminös und dominant.<sup>20</sup>

Bei dem Landschaftsmotiv deutet sich aber bereits Antonios Auseinandersetzung mit Ghiberti und dessen bronzenen Reliefs für die Paradiestür am Florentiner Baptisterium an, die teilweise eine ähnlich gestaltete Landschaft zeigen.<sup>21</sup> Doch ist diese bei Ghiberti sehr flach und dient als räumlicher Rahmen für verschiedene Momente einer Erzählung, wie am Relief mit dem Isaakopfer zu beobachten ist. Seine Figuren passen sich dem Raumverhältnis an, und ihr Maßstab nimmt sowohl in der Größe als auch im Ausführungsgrad entsprechend ihrem Standort im Vorder-, Mittel- oder Hintergrund deutlich ab. Diese feine Differenzierung gelang Antonio in seinen weiteren Reliefs in Prato nicht (Abb. 97, 94). Beide Male wählte er hier für eine räumliche Definition eine Hintergrundarchitektur, vor der sich die Figuren wie auf einer „Vordergrundsbühne kulissenartig“ bewegen.<sup>22</sup> Antonios Konzeption führt zu einem Problem, weil er der Architektur annähernd dieselbe Materialtiefe zugestand wie den Figuren selbst. Den bei Ghiberti illusionistisch und flach erdachten Tiefenraum versuchte er mit skulpturalen Mitteln zu gewinnen, woraus sich ein Konflikt zwischen Figuren und Architektur ergibt.

In seiner Bildgestaltung dachte Antonio zunächst zweidimensional, nicht unbedingt dreidimensional. Damit nahm er Bezug auf die *bildhaften Reliefs* der ersten Jahrhunderthälfte, versuchte aber deren Prinzipien mittels einer skulpturalen Gestaltungsweise umzusetzen. Es verwundert daher nicht, dass er sich auch Vorbilder in der Malerei suchte. Für das dritte Relief in Prato mit der Darstellung der *Exequien des hl. Stephanus* stellte Niehaus als Vorbild überzeugend das in den 1440er Jahren entstandene Altarbild Domenico Venezianos aus Santa Lucia dei Magnoli vor (heute in den Uffizien, Florenz).<sup>23</sup> Die sowohl im Relief als auch beim Altarbild oben bündig abschließende Arkadenarchitektur verursacht eine räumliche Verzerrung der darunter liegenden Szenen, die sich jedoch im Relief noch stärker auswirkt. Der Versuch Antonios, Bildlösungen der Malerei in die Reliefkunst zu übertragen, scheitert also.

Das Prinzip verfolgte er dennoch weiter. Wie bereits im Kapitel zu dem Tondo im Bargello (Abb. 90) besprochen, orientierte Antonio sich sowohl für diesen wie auch bei dem etwa zur gleichen Zeit entstandenen Altarrelief in Neapel mit der Darstellung der Anbetung Christi durch Maria erneut an Bildlösungen der Malerei (Abb. 87).<sup>24</sup> Vor allem die Gemälde Fra Filippo Lippis fungierten als Vorbilder. Während Antonio im Bargello jedoch das vorgegebene runde Format beachten und besondere kompositorische Schwierigkeiten lösen musste, übernahm er in Neapel das hochrechteckige Format des Vorbilds.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup>Vgl. dazu auch NIEHAUS 1998, S. 138. Als Vorbild nannte Niehaus das sich ebenfalls an skulpturalen Werten orientierende Relief der Porta della Mandorla von Nanni di Banco am Florentiner Dom.

<sup>21</sup>Vgl. ebd., S. 138.

<sup>22</sup>Ebd.

<sup>23</sup>Ebd., S. 139.

<sup>24</sup>Siehe zur Auftragsgeschichte des Neapolitaner Altars Kapitel II.2.2.2 und zu den Parallelen zu dem Tondo Kapitel III.4.

<sup>25</sup>Das von Apfelstadt zusätzlich als vorbildlich angeführte Fresko Alesso Baldovinettis in der Vorhalle

Antonio integrierte bei dem Altarrelief die Darstellung Marias mit dem Jesuskind wieder in das Bildgeschehen. Beide erscheinen exponiert auf einem Felsblock, direkt vor Ochse und Esel sowie dem Stall. Josef befindet sich in der vorderen Bildebene, links in der Reliefecke. Etwas kleiner dargestellt sind ganz rechts die beiden Hirten auf ihrem Gang nach Bethlehem zu sehen. Die Art ihrer Anordnung legt nahe, dass sie sich zusammen mit Maria in einer Bildebene befinden, doch der Bildhauer stellt sie in einem verkleinerten Maßstab dar, wodurch der Eindruck erzeugt werden soll, sie befänden sich weiter hinten in der Landschaft. Ungünstig wirkt sich bei dieser räumlichen Inszenierung auch der Stall aus, der direkt vor einer großen Felswand aufgestellt ist und den Mittelgrund markieren soll. Durch die extreme Schrägstellung des Daches versuchte Antonio ausreichend Platz für die Figuren zu erzeugen, doch verhindern die dazu im Kontrast stehende Platzierung von Ochse, Esel und Felsblock, auf dem Maria kniet, sowie die unbefriedigenden Größenverhältnisse der Figuren eine schlüssige Lösung. Rechts über den vorderen Hirten ist in flacherem Relief die Schafherde mit der Szene der Verkündigung dargestellt. Den eigentlich guten Ansatz, durch den abnehmenden Reliefgrad die räumliche Entfernung dieser Szene zum Ausdruck zu bringen, zerstörte Antonio durch den darüber im oberen Reliefdrittel angebrachten Verkündigungengel, der in hohem Relief und sehr groß dargestellt ist und sowohl räumlich als auch inhaltlich in Beziehung zu den vorderen Hirten steht. Dadurch wird die Hintergrundszene ungünstig von einem anderen Bildgeschehen eingerahmt. Der direkt über dem großen Felsmotiv gezeigte Engelsreigen trägt ebenfalls dazu bei, eine klare Definition der Ebenen zu verhindern.

Antonio versuchte erneut, den Illusionismus der gemalten Vorbilder in die Bildhauerei zu übertragen, geriet dabei aber aufgrund seiner skulpturalen Denk- und Darstellungsweise in den schon in Prato zu beobachtenden Konflikt mit dem zweidimensional erdachten Raumgefüge.<sup>26</sup> Besonders deutlich wird dies im Detail am freiplastisch ausgearbeiteten Oberkörper Marias (Abb. 88). Diese Gestaltungsweise hebt sie aufgrund ihrer Bedeutung aus dem Bildgeschehen hervor, doch wird damit das harmonische Gesamtgefüge mit den sich auf derselben Bildebene, aber deutlich flacher dargestellten Hirten ganz rechts gestört. Ähnliche Diskrepanzen zwischen Materialtiefe und räumlicher Anordnung bestehen auch noch an anderen Stellen, wie beispielsweise dem Engelsreigen.

Antonio verkürzte seine Figuren nicht, sondern dachte - trotz des Bemühens um eine an der Malerei orientierte illusionistische Raumauffassung - bei deren Ausführung als Bildhauer, nämlich rundplastisch. Deswegen breitete er sie auch stärker in der Fläche aus. Er setzte sie additiv nebeneinander, anstatt sie in ein tiefenräumliches Bewegungskonzept einzubinden.<sup>27</sup> Dadurch entstand das wenig überzeugende Gesamtkonzept, bei dem

---

von SS. Annunziata in Florenz scheint allenfalls allgemein inspirierend gewesen zu sein, APFELSTADT 1987, S. 154-176.

<sup>26</sup>Vgl. NIEHAUS 1998, S. 141f.

<sup>27</sup>Hanke konnte dieses Phänomen als Charakteristikum für die Malerbildhauer ausmachen, deren rundplastische Denkweise einem illusionistischen Gesamtkonzept im Wege stehe, HANKE 2009, S. 43. So betätigten sich ihren Untersuchungen zufolge auch nur wenige anfänglich als Bildhauer ausgebildete Meister später als Maler. Den als Malern ausgebildeten Künstlern fiel die Umsetzung ihrer Ideen in Reliefs oder Skulpturen leichter als umgekehrt, ebd., S. 41. So ist es denn wohl auch kein Wunder, dass es ausgerechnet der auch als Maler tätige Andrea del Verrocchio war, der im Anschluss an



durch die perspektivisch nicht korrekt entwickelten Auf- und Untersichten am Stall oder am Felsplateau eine klare Definition des Betrachterstandpunktes ausbleibt. Die fehlende Umsetzung einer linearperspektivischen Konstruktion wirkt sich sehr ungünstig auf die Bildwirkung aus.

Als ein weiteres prägnantes Detail, worin sich die skulpturale, additive Auffassung von einer illusionistischen Ausführung bei einem bildhaft gedachten Relief unterscheidet, können die Wolken herangezogen werden. Donatello zeigt in seinem Relief mit der Schlüsselübergabe Christi im Victoria & Albert Museum in London, wie die Wolken eine komplett durchformte Fläche ausbilden und nicht nur wie bei Antonio einzeln und dekorativ auf der Fläche verteilt werden. Bei Donatello wird ein vollständiger Raum gestaltet, in dem Christus in den Wolken sitzt, bei Antonio bleiben solche Elemente unverbunden nebeneinander stehen.<sup>28</sup>

Diese für Antonio genannten Charakteristika in seiner Gestaltungsweise narrativer Reliefs schließen auch die jüngst vorgeschlagene Autorschaft eines Reliefs mit der Darstellung des hl. Hieronymus in der Wüste aus.<sup>29</sup> Hier zeigt sich ein fortschrittlicheres Gestaltungskonzept, das eine bessere Verknüpfung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund beinhaltet und den Figurenmaßstab und den Ausarbeitungsgrad der räumlichen Position entsprechend anpasst. Dadurch steht es den Reliefs Benedettos da Maiano sehr viel näher, der eine eigene Reliefkonzeption entwickelte, „die maßgeblich von der menschlichen Figur bestimmt ist und auf eine Wiedergewinnung der plastischen Werte des Reliefs zielt.“<sup>30</sup>

### 1.3. Die Bedeutung des *rilievo* für Antonio Rossellinos Madonnendarstellungen

Die rundplastische Konzeption seiner Figuren, die sich bei narrativen Reliefs als Nachteil für Antonio Rossellino erweist, wirkte sich hingegen bei den Madonnenreliefs positiv aus. Bereits mit seiner ersten Madonnendarstellung löste Antonio sich von den gängigen Schemata und setzte ein in der Bildhauerei zuvor nur wenig erprobtes Prinzip der Darstellung mit Hintergrund um. Hierin zeigt sich früh der Wunsch Antonios nach einer neuen Gestaltungs- und Kompositionsform. Aufgrund der flachen Steinbearbeitung erforderte das Relief in der Sammlung Morgan einen höheren, durch Zeichnung und Bildhauertechnik zu erreichenden Illusionismus. Darin äußert sich der besondere Anspruch, mit dem Antonio sich in die Nachfolge Donatellos stellte. Dieser schuf bereits in der ersten Jahrhunderthälfte mit seiner *Madonna Pazzi* (Abb. 3) ein rein illusionistisch ge-

---

Antonio zu überzeugenden Bildlösungen bei der Verknüpfung von illusionistischen und skulpturalen Bildmitteln gelangte, siehe hierzu NIEHAUS 1998, S. 145-160.

<sup>28</sup>Vgl. zu der Reliefwirkung Donatellos LILLIE 2007, S. 105.

<sup>29</sup>Das Marmorrelief befindet sich im Metropolitan Museum of Art in New York (42,2 x 38,7 x 7,3 cm, Inv.-Nr. 2001.593), NEW YORK 2011, S. 23f.

<sup>30</sup>CARL 2006, Bd. 1, S. 84.

prägte Madonnenrelief. Doch war dieser Idee zunächst kein großer Erfolg beschieden. Zu radikal unterschied es sich von den viel voluminöseren, an eine Realpräsenz Marias und des Kindes erinnernde Gestaltung. Die *Madonna Pazzi* entstand in formalgeschichtlicher Hinsicht zu einer Zeit, in der Donatello sich mit der Problematik des bildhaften Reliefs und dem *rilievo schiacciato* befasste, es sollte daher eher als ein programmatisches Werk verstanden werden, denn als ein für den freien Markt produziertes Stück.<sup>31</sup>

Diese Entwicklung der Madonnendarstellungen zum ästhetischen Anschauungsobjekt schien sich zunächst in der Malerei fortzusetzen. Einzelwerke, wie die Bilder Domenico Venezianos oder Fra Filippo Lippis, konkurrierten nun mit der Bildhauerei und den seriell produzierten Reliefs. Antonio griff dann die Vorteile, die die Malerei bot, auf und setzte sie in der Skulptur um. Er band einen gestalteten Hintergrund ein und verknüpfte die für das Madonnenbild wichtigen taktilen Eigenschaften mit den illusionistischen Mitteln der Malerei.

Antonio führte hierfür als erster das Thema der Sitzmadonnen in der Bildhauerei ein. Er griff dabei, wie in den entsprechenden Kapiteln dargelegt wurde, auf Gestaltungsmittel der Malerei zurück. Eine der wichtigsten Inspirationsquellen war der Tondo Fra Filippo Lippi im Palazzo Pitti in Florenz (Abb. 117). Während Lippi die thronende Madonna einem narrativen Hintergrundgeschehen vorblendete, löste Antonio die Darstellung aus dem szenischen Kontext heraus und verdichtete dadurch die Thematik für den Zweck der privaten Andacht. Zugleich betonte er den natürlichen Charakter der Dargestellten und schuf einen Bezug zum Betrachter. Er geriet damit in eine Art Konkurrenz zu den Malern und insbesondere zu Fra Filippo Lippi, die wohl ausdrücken sollte, dass die Bildhauerei durchaus noch Potenzial habe, das in Florenz beliebte Madonnenrelief weiterzuentwickeln. Diesen Wettbewerb setzte er mit der Einbindung narrativer Szenen in seinem Tondo im Bargello (Abb. 90) und dem Anbetungsrelief in Neapel (Abb. 87) weiter fort.<sup>32</sup>

Dabei kam es Antonio vor allem auf die Einbindung skulpturaler Werte in einen bildhaften Raum an. Er wollte also keineswegs eine flache, ohnehin der Malerei näherstehende Gestaltung im Sinne Donatellos oder Desiderios, sondern scheint bewusst das tatsächliche materielle Volumen ausgeschöpft und die plastischen Werte betont zu haben. Ein solches Interesse an der Verknüpfung skulpturaler Elemente zu einem Bildgefüge zeigt sich letztlich auch am Grabmal des Kardinals von Portugal, indem die Beziehungen der Figuren über die Gesten und die Farbigkeit hergestellt werden und nicht mehr über einen architektonischen Zusammenschluss (Abb. 48). Auch in dem Tondo in San Miniato al

---

<sup>31</sup>Einige der im *rilievo schiacciato* ausgeführten Werke Donatellos sind als Liebhaberstücke zu verstehen, denen bereits früh im Quattrocento ein eigener künstlerischer Wert eigen ist. „Ihr visionärer Charakter impliziert ein meditatives Sich-Versenken in intimer Atmosphäre. Darüber hinaus aber genießen diese Reliefs sicherlich bereits von Anfang an auch eine hohe künstlerische Wertschätzung als Virtuosenstücke und stehen damit im Rang unabhängiger Kunstwerke.“ NIEHAUS 1998, S. 93. Die wenigen überlieferten Kopien sind vermutlich erst in den darauffolgenden Jahrzehnten entstanden, als dem flacheren Relief ein größerer Wert beigemessen wurde; siehe zu einer Auflistung der bekannten Kopien JOLLY 1998, S. 100-103.

<sup>32</sup>Vgl. hierzu POPE-HENNESSY 1970, S. 148.

Monte entschied sich Antonio für ein Hochrelief, das einen stärkeren Bezug zur Liegefigur des Toten und zugleich zum Betrachter herstellt. Sowohl der Tondo am *Bruni-Grabmal* Bernardos (Abb. 9) als auch der Desiderios am *Marsuppini-Grabmal* (Abb. 10) wirken demgegenüber viel zurückhaltender. Das Überschneiden des Rahmens bei Antonio ist ein bewusst gewähltes Stilmittel, das eine direkte Kommunikation mit dem Betrachter zulässt. Antonio inszenierte nicht allein Maria mit dem Kind, sondern deren Beziehung zu dem Toten und dem Gläubigen. Dieses Konzept, Grenzen aufzubrechen und Beziehungen einzelner Figuren durch Gesten, Blicke und körperliche Präsenz herzustellen, verfolgte Antonio am gesamten Grabmal.<sup>33</sup>

Die Darstellung einer *storia* im Relief lässt sich nur dann überzeugend erreichen, wenn korrekt perspektivisch verkürzt wird und so eine schlüssige Tiefenentwicklung und maßstabsgerechte Figuren entstehen. Genau diese Verkleinerung gelang Antonio aber nicht. Sein Relief in Neapel wirkt unentschlossen, die Figuren werden dem Raumkonzept nicht angepasst. In gewisser Weise zeigt sich hier eine altmodische Tendenz zur Bedeutungsperspektive. Dort, wo die Herauslösung der Madonna aber gewollt ist, nämlich beim Tondo im Bargello und bei den sich ganz auf ihre Darstellung beschränkenden halbfürigen Reliefs, erzielte er überzeugende, raumgreifende Lösungen. Sein rundplastisches Denken und Arbeiten kamen ihm hierbei entgegen.

Dadurch erklärt sich auch der zunehmende Gewinn an Plastizität in seinen Madonnendarstellungen. Erst mit ansteigendem Reliefgrad überzeugen seine Lösungen auch in optisch-illusionistischer Hinsicht. Mit höherem Ausarbeitungsgrad gelangte er zu der für den Natureindruck wichtigen Licht- und Schattenwirkung, also dem eigentlich erforderlichen *rilievo*, das sich bei ihm weniger an illusionistisch herbeigeführte Effekte knüpft als an die Tiefe des vorhandenen Marmorblocks.

---

<sup>33</sup>Vgl. dazu WINDT 2003, S. 70. Spätere Künstler, wie Verrocchio, übernahmen dieses Prinzip, vgl. ebd., S. 67-74.

## 2. Ein Wettstreit zwischen Malerei und Skulptur

### 2.1. Die Madonnenbilder zwischen 1450 und 1470

Sehr deutlich zeichnet sich seit ca. 1470 ab, dass die Bildhauerei, die das Feld der Madonnendarstellungen in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento beherrscht hatte, in den Hintergrund trat und die Malerei die Vormachtstellung übernahm.<sup>1</sup> Das Bestreben der Maler, den Vorrang bei diesem Darstellungsthema, den sie im Trecento besessen hatten, zurückzuerobern, lässt sich schon um die Jahrhundertmitte beobachten. Jetzt traten Meister wie Fra Filippo Lippi und Domenico Veneziano hervor, die sich in ihren Werken den Bildformen der Reliefs anpassten und deren Merkmale zunächst in die Malerei übertrugen, um in direkte Konkurrenz mit ihnen zu treten und gleichzeitig die Vorzüge der Malerei herauszustellen.<sup>2</sup>

Die frühen Madonnenbilder Fra Filippo Lippis im Palazzo Medici-Riccardi (Abb. 116) und in Washington zeigen erste Versuche, die in Florenz beliebten Darstellungen des frühen Quattrocento aus der Plastik in die Zweidimensionalität zu transponieren, wobei Lippi bewusst den Umbruch so gering wie möglich erscheinen ließ und seine Madonnen in Nischenhintergründe integrierte, also die ursprüngliche Aufstellung der Skulptur oder Plastik nachempfand. Domenico Veneziano übernahm ebenfalls das Bildschema der hinter einer Brüstung stehenden Muttergottes, ging dann aber noch einen Schritt weiter und gestaltete den Hintergrund freier. Sein Bild in Washington zeigt beispielsweise einen mit einer Rosenhecke gestalteten Hintergrund. Das Bildthema wurde so durch ein weiteres für die Ikonografie wichtiges Merkmal ergänzt. In dieser Möglichkeit der Einführung zusätzlicher Motive liegt dann auch langfristig der Vorteil der Malerei begründet, den diese für sich zu nutzen wusste.<sup>3</sup> Diese Gemälde sind vereinzelte Beispiele einer offenbar noch nicht seriell hergestellten Produktion. Vermutlich handelte es sich um Auftragsarbeiten. Einen größeren Markt für Tafelgemälde mit Madonnendarstellungen für den privaten Gebrauch scheint es noch nicht gegeben zu haben.

Als erster schuf Lippi um 1452 ein Bild mit der Komposition einer thronenden Ma-

---

<sup>1</sup>Kecks hat diese Entwicklung in ihren groben Zügen vorgestellt und dabei die besondere Rolle Andrea del Verrocchios und Sandro Botticellis herausgearbeitet, KECKS 1988, S. 104-131.

<sup>2</sup>Vgl. ebd., S. 93-95.

<sup>3</sup>So ergänzte Lo Scheggia eines seiner bereits um 1440 entstandenen Madonnenbilder mit zwei großen adorierenden Engeln, die Komposition orientiert sich aber ansonsten an dem Nischenhintergrund (Abb. 115).

donna mit Kind für ein privates Umfeld (Abb. 117). Während er die Sitzgruppe aber mit einem szenischen Hintergrund ausstattete, war es die Bildhauerei, die dieses Kompositionsschema einer thronenden Maria mit Kind aufgriff, sie aus jeglichem Zusammenhang löste und für die Darstellung der beliebten Andachtsbilder nutzte.

Hierbei trat vor allem Antonio Rossellino hervor, dessen frühe Madonnen genau diese Auseinandersetzung mit der Malerei zeigen und zugleich einem neuen Kompositionsschema folgen. Es ist eine Art Wettbewerb, ein Konkurrenzdenken, das ihn animierte, in der Bildhauerei etwas Neues zu wagen und sich von den bisherigen Darstellungen abzuheben.<sup>4</sup> Er verwendete dafür einen bildlich ausgestalteten Hintergrund und glich seine Reliefs damit dem Format der Gemälde an. Mit der Einbindung einer flachen, mit Putti verzierten Fläche unterschied er sich auch von den früheren bereits mit Grund gestalteten Werken eines Luca della Robbia (Abb. 1) oder Michelozzo, die lediglich den Nischenhintergrund fest einbanden.<sup>5</sup> Antonio konnte daher das offensichtlich beliebtere skulptierte Madonnenbild mit den Vorteilen der gemalten Versionen verknüpfen. Zusammen mit einer polychromen Fassung wird dieser Umstand noch deutlicher. In diesem Wirklichkeitsbezug, der durch die Plastizität noch verstärkt wird, schien der große Vorteil der neuen Darstellungen zu liegen, da sie die Betrachtergewohnheiten berücksichtigten, die bei derartig großformatigen Bildern an die frei gearbeiteten Madonnen gewöhnt waren. So ist es wohl kein Wunder, dass sich in den darauffolgenden Jahrzehnten sehr schnell das neue hochrechteckige Format durchsetzte und insbesondere die frei gestalteten Madonnen ohne Grund ablöste. Die Fassungen ermöglichten zudem einen großen Gestaltungsfreiraum. In Hinblick auf eine serielle Produktion ergibt sich darüber hinaus

---

<sup>4</sup>Siehe zum künstlerischen Wettstreit als „Movens kulturellen Fortschritts“ PFISTERER 2002, S. 273-280. Das Prinzip des Wettstreits - unterschieden in drei verschiedene Grade der Nachahmung - wird 1455 bei Lorenzo Valla erwähnt, wobei es allgemeingültig verwendet wird und nicht nur auf das Übertreffen der Antike bezogen ist: „Denn es ist von Natur aus so angelegt, daß nichts richtig fortschreiten und wachsen kann, was nicht von mehreren betrieben, bearbeitet und verbessert wird - insbesondere wenn diese miteinander wetteifern und um das Lob kämpfen. Wer hätte denn als Bildhauer, als Maler etc. in seiner Kunst als vollkommen und groß herausgeragt, wenn er der einzige Künstler seiner Disziplin gewesen wäre? Jeder erfindet etwas anderes, und was jemand bei einem anderen als herausragend erkannt hat, das versucht er selbst nachzuahmen, dem gleichzukommen und es zu übertreffen [*imitari, aemulari, superare*]. So werden die Studien befeuert, vollzieht sich Fortschritt, wachsen die Künste und gelangen zur Vollendung, und dies umso besser und schneller, je mehr Menschen an ein und derselben Sache arbeiten.“ Nach ebd., S. 279.

<sup>5</sup>Donatello griff die bildhafte Komposition bereits früher auf, doch fanden seine Kompositionen keine weite Verbreitung. Seine *Madonna Pazzi* (Abb. 3) von ca. 1422 zeigt in extremem Flachrelief eine in einem Fensterausschnitt erscheinende Muttergottes, die das sich an sie schmiegende Christuskind umarmt. Revolutionär war nicht nur das flache Relief, sondern auch das fast quadratische Bildformat, das sich an tatsächlichen Fenstern zu orientieren scheint. Nachfolge hat diese Komposition aber zunächst keine gefunden, sie scheint den Bedürfnissen der Zeit nicht entsprochen zu haben. Die bekannten Kopien des Werks stammen wohl erst aus der zweiten Jahrhunderthälfte, wie die Fassungen vermuten lassen. Oft wurden die Darstellungen mit Heiligenscheinen ergänzt. Siehe zu den Kopien STROM 1982, S. 134 (Stroms Ansicht, es handele sich bei der Berliner *Madonna Pazzi* in Marmor um ein Werk des 16. Jahrhunderts nach einer Erfindung Donatellos, ist abzulehnen); JOLLY 1998, S. 100-103; BORMAND 2008, S. 9-11; KRAHN 2013. Auch der Puttenhintergrund, den Donatello bereits in einem anderen Madonnenrelief im Bode-Museum verwendete, fand vor Antonio Rossellino keine Verbreitung.

der Vorteil einer variierenden Hintergrundgestaltung.

Je flacher das Relief ist, desto geringer fällt der Vorteil jedoch aus. Den flachen Madonnenreliefs war daher eine recht kurze Lebensdauer beschieden, nur in den 1450er und frühen 1460er Jahren scheint man sich näher damit befasst zu haben. Diese Technik ging vor allem von Desiderio aus, der ihr einen hohen Stellenwert einräumte und mit der er seine künstlerischen Ziele verfolgen konnte. Antonio jedoch begann zwar mit einer flachen Ausführungsweise, arbeitete die Darstellung aber zunehmend tiefer aus dem Marmorblock heraus. Das liegt zum einen an seiner Technik und seinem Wunsch nach Modellierung begründet, zum anderen dürfte es aber auch dem Publikumsgeschmack entsprochen haben. Den *rilievi schiacciati* im Andachtsbild scheint ein besonderer Liebhabercharakter zuzukommen, die Gestaltung richtete sich offenbar nur an ein ganz bestimmtes Publikum.<sup>6</sup>

Mit polychromer Fassung und Vergoldung wirken diese Reliefs fast wie ein gemaltes Werk, erst bei genauer Betrachtung offenbaren sich der leicht erhabene Charakter und der daraus resultierende Eindruck von Dreidimensionalität. Um diesen zu erreichen, ist wiederum eine qualitativ hohe Malerei nötig. Desiderio arbeitete besonders eng mit Neri di Bicci zusammen, dieser scheint sich auf dessen Madonnenreliefs geradezu spezialisiert zu haben. Tatsächlich zeigen die überlieferten Exemplare der *Turiner Madonna* oft eine außerordentlich hohe Qualität der Fassung, die bei weitem nicht alle Florentiner Reliefs aufweisen (Abb. 4). Vermutlich wurden die kostbareren flachen Reliefs mit besonders schöner Fassung stärker geschätzt als Reliefs in höherem Reliefgrad, die mit weniger Illusionismus auskamen. Damals wie heute scheint man die virtuose Technik dieser Arbeiten geschätzt zu haben. Dass man heute denkt, Desiderio habe zu den großen Produzenten von Madonnenreliefs gehört, die eher einem Massengeschmack als einem hohen künstlerischen Anforderungsprofil entsprachen, liegt in der besseren schriftlichen Überlieferung durch die Aufzeichnungen Neri di Biccis begründet. Der Bestand an Madonnenreliefs hingegen spricht eine andere Sprache; die Anzahl der Reliefs Desiderios ist nämlich gering, was einen besonderen Stellenwert seiner Arbeiten im Quattrocento zumindest begünstigt.

Die fast freiplastisch gearbeiteten Madonnen ohne Grund stellten mit ihrer skulpturalen Präsenz einen Realitätsbezug her; Antonio übernahm das und glich seine Muttergottes stärker der damaligen Florentiner Bürgerin und ihrer häuslichen Umgebung an. Indem er einen Fensterausschnitt wählte und Maria auf einem zeitgenössischen Möbelstück

---

<sup>6</sup>Johnson vermutete darin eine größere Anforderung an die Fähigkeit des Betrachters zur Abstraktion sowie in den erschwerten Lesebedingungen des Reliefs eine Annäherung an das Ideal der Andacht ohne Bilder, JOHNSON 1997A, S. 6. Die Entwicklung des Flachreliefs beruht aber vor allem auf einer künstlerischen Fragestellung, und daher sind auch die *Madonna Pazzi* oder die *Madonna in den Wolken* Donatellos primär in dieser Hinsicht zu verstehen. Ein Beweis für die ästhetische Wertschätzung der *Madonna in den Wolken* am Ende des Jahrhunderts (1496/97), der sich zugleich auch noch als eine Stellungnahme zum Paragone interpretieren lässt, ist die Anbringung des Reliefs in einem kleinen Triptychon mit gemalten Seitentafeln (an den Außenflügeln ist Grisaille-Malerei angebracht), das sog. *Pugliese-Triptychon*. Zu dem Werk äußerte sich auch Vasari, vgl. WENDERHOLM 2006, S. 144-148. Siehe zu der künstlerischen Wertschätzung der *rilievi schiacciati* am Ende des Quattrocento auch WILKINS 2007, S. 93-96.

sitzen ließ, schuf er ein erhöhtes Identifikationspotenzial für die Betrachterin. Um eine Kommunikation zwischen dieser und dem Bild herzustellen, spiegelten die Arbeiten seit Mitte der 1450er Jahre die Lebensumstände der Frau wider. Die Madonnenbilder fungierten immer stärker lehrhaft und zeigten das Abbild einer realen Welt und der idealen Frau.<sup>7</sup>

Die Reliefs beweisen ein wachsendes Interesse für die Darstellung zeitgenössischer Gewänder und für Details des Interieurs. Die Fassung der Werke ermöglichte daneben eine Ergänzung, sie suggerierte kostbare Materialien und erfüllte den zunehmenden Wunsch nach narrativer Einbettung der Szene. Aber für diese Gestaltungsbereiche war die Malerei letztlich das geeignetere Medium, um den Publikumswünschen nach atmosphärischem Hintergrund und größerer Vielfalt der Darstellung zu entsprechen. Die Malerei griff das Thema der Sitzdarstellungen in den 1460er Jahren verstärkt auf und kam dabei letztlich zu befriedigenderen Lösungen als die Bildhauerei. Die Einbindung von Assistenzfiguren - wie den jungen Johannes den Täufer - und weiten Hintergrundlandschaften und Szenerien gelingt dort überzeugender.

Die durch Antonio und Desiderio vollzogene Wandlung des Madonnenreliefs fand ihren Fortgang in Florenz in den Werken Minos da Fiesole, Gregorio di Lorenzos, Andrea del Verrocchios und Benedettos da Maiano. All diese Künstler bezogen sich auf die von den beiden weiterentwickelte Grundidee eines hochrechteckigen Formates. Mit einer besonderen Betonung der skulpturalen Werte und einer Einbeziehung bildhafter Szenen im Hintergrund versuchten sie der Malerei entgegenzutreten und sich auf dem Feld der Madonnendarstellungen zu behaupten.

Antonios Versuch, sich diesem Themenfeld bei seinem Tondo im Bargello anzupassen, scheiterte. Die Verbindung von isolierter Madonnendarstellung und Hintergrundgeschehen gelang nicht überzeugend, so dass sie keine Nachfolge gefunden hat.<sup>8</sup> Letztlich waren die Möglichkeiten eines plastischen Madonnenbildes erschöpft, die weitere Entwicklung fand folgerichtig in einem Medium statt, das in gestalterischer Hinsicht mehr Möglichkeiten bot - die Plastik unterlag der Konkurrenz der Malerei.<sup>9</sup>

Dieser Wandel lässt sich auch ohne zeitgenössischen schriftlichen Diskurs zu den Madonnenbildern am überlieferten Bildbestand deutlich ablesen. Die Werke antworten offensichtlich auf veränderte Anforderungen an ein Andachtsbild und sind damit Zeugen für neue Bedürfnisse und einen sich wandelnden Geschmack des Florentiner Bürgertums.

---

<sup>7</sup>Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel I.2.3.

<sup>8</sup>Verwendet wird in den nachfolgend entstehenden Kopien daher meistens auch nur die mittlere Figurengruppe, die herausgelöst in einem Rundbild erscheint. Die Anbetungsszene wird zum Ende des Jahrhunderts hin zunehmend wichtiger und stellt eines der wesentlichen Motive im Werk Andrea della Robbias dar, der mit seiner glasierten Terrakotta zwischen der Marmorbildhauerei und der Malerei steht.

<sup>9</sup>Das heißt nicht, dass die Bildhauer gänzlich aufhörten, Madonnenreliefs zu fertigen, aber die innovativeren Lösungen entwickelte man nun in der Malerei. Einen Markt hat es aber auch noch für die Reliefs gegeben. Die in den Häusern vorhandenen Bildwerke fanden sicherlich noch Gebrauch, häufig dürfte ihnen der Wert eines geschätzten Ausstattungsstückes des Hauses zugekommen sein, das man nicht einfach fortwarf und zu denen man sich vielleicht auch neue, dazu passende Werke kaufte. Siehe zu dieser Thematik Kapitel I.2.

Ohnehin dürfte diesem der Wechsel in den Medien und die Zäsur um 1470, die man heute so deutlich wahrnimmt, geringfügiger erschienen sein. Dafür spricht zumindest die erst in den nachfolgenden Jahrzehnten entstehende Terminologie zum Relief.

Erst in der Rückschau auf diesen durch künstlerisches Konkurrenzdenken forcierten Wandel bildet sich eine klare Begrifflichkeit aus, die diese Abgrenzungen beschreibt. So scheinen auch die Madonnendarstellungen ihren Anteil an dem später einsetzenden Paragone-Diskurs zu haben. In ihnen spiegelt sich der schließlich postulierte Sieg der Malerei über die Bildhauerei in Bezug auf die Naturwiedergabe bereits wider.<sup>10</sup> Gerade in ihrer weiten Verbreitung und ihrer schnellen Reaktion auf Publikumswünsche und Rezipientenhaltung, die erforderlich waren, um die Funktion eines Andachtsbildes erfüllen zu können, liegt die Bedeutung dieser Werke.

Ein weiterer Aspekt, der den Aufschwung der Malerei in Florenz generell beförderte, ist der zunehmende Import und Einfluss der altniederländischen Tafelmalerei. Aus zeitgenössischen Quellen geht hervor, dass die Italiener vor allem den täuschenden Verismus und den Detailrealismus schätzten.<sup>11</sup> In dieser naturalistischen Wiedergabe entsprachen die flämischen Meister den Bestrebungen der Florentiner Künstler, mit Maria eine in die Gegenwart transponierte Identifikationsfigur für die Gläubigen darzustellen. Trotz der wohl vor allem ästhetisch motivierten Wertschätzung der importierten Bilder wandelten sich die Kompositionen der Madonnenbilder in der Florentiner Malerei aber keineswegs zu den im Norden bevorzugten Typen, sondern folgten nach wie vor dem für Florenz entwickelten Schema. Der Einfluss spiegelt sich aber in der ab etwa 1470 auftretenden Wiedergabe bestimmter Attribute, wie etwa Vasen, wider.<sup>12</sup>

## 2.2. Die farbigen Fassungen – Wechselwirkungen zwischen Malerei und Bildhauerei

Die eingangs beschriebene Konkurrenzsituation zwischen Malerei und Bildhauerei findet in den farbigen Fassungen der Werke einen besonderen Ausdruck, indem sich vor allem die Bildhauer der Malerei anglichen und in der Polychromie malerische und haptische Werte miteinander verknüpfen konnten.<sup>13</sup> Diente die Fassung der hochplastischen Bildwerke zu Beginn des Jahrhunderts schlicht der Ausgestaltung der Skulpturen, wie sie

---

<sup>10</sup>So erkannte auch Wenderholm in den *intermediären tavole* „eine Vorstufe auf der Praxisebene [...] Der Paragone dürfte im Praxisfeld eher reflektiert worden sein, als er theoretisch fixiert vorlag.“ WENDERHOLM 2006, S. 148.

<sup>11</sup>Vgl. ROHLMANN 1994, S. 119-124.

<sup>12</sup>Siehe zu der Thematik ebd. und NUTTALL 2004.

<sup>13</sup>Skulpturen jeglichen Materials waren im Quattrocento oft zumindest teilweise polychrom gefasst oder vergoldet. Bei genaueren Untersuchungen einzelner Objekte konnten häufig Restfarbpartikel festgestellt werden. Das trifft beispielsweise auf das *Marsuppini-Grabmal* Desiderios zu, das teilweise gefasst und zudem in einen größeren gemalten Kontext eingebunden war. Auch beim Grabmal des Kardinals von Portugal setzte Antonio Rossellino bewusst farbliche Kontraste ein. Zum einen ist das heute noch an den unterschiedlichen verwendeten Materialien zu erkennen, zum anderen konnten auch Farbpartikel am marmornen Vorhang nachgewiesen werden, WEEKS 1999.



insbesondere für Plastiken in Terrakotta oder Stuck üblich war, kommt der Fassung der Reliefs mit Grund eine andere, weit vielschichtigere Bedeutung zu.<sup>14</sup>

An den Madonnenreliefs in Marmor können in der Regel keine originalen Pigmente oder Goldpartikel festgestellt werden, dennoch ist es nicht unwahrscheinlich, dass auch sie farbige Elemente aufwiesen, um ihre Wirkung zu steigern. Anders als bei ihren Pendants in Terrakotta oder Stuck scheinen sie aber nicht vollständig bemalt gewesen zu sein, sondern die Fassung wurde bewusst dazu eingesetzt, bestimmte Details, wie die Pupillen, hervorzuheben. Heiligenscheine oder Gewandsäume konnten zur besonderen Akzentuierung darüber hinaus vergoldet werden. Dass man den Marmor komplett mit einer Farbschicht überzog, die den besonderen Materialwert verdeckte, ist aber eher unwahrscheinlich, da Marmor gegenüber der Terrakotta oder dem Stuck das teurere Material war, dessen Wert sich nur bei einer Steinsichtigkeit zu erkennen gab.<sup>15</sup> Eine besondere Wertigkeit von Marmor und Bronze zeigt sich auch daran, dass es Stuck- und Terrakottawerke aus dem Quattrocento gibt, die komplett bronzefarben bzw. weiß gefasst wurden, um die jeweiligen Materialien zu imitieren.<sup>16</sup> Im Umkehrschluss heißt dies aber nicht, dass Terrakotta- oder Stuckreliefs keinen hohen Wert erzielen konnten. Ihre Fassungen konnten überaus kostbar sein und den eigentlichen Materialwert erhöhen (Abb. 2, 4).<sup>17</sup>

Die offensichtlichen Vorteile der Farbfassung eines skulptierten oder plastisch geformten Bildes liegen zunächst in der Möglichkeit, weniger zufriedenstellende Partien zu kaschieren und für mehr Klarheit bei den Bildebenen zu sorgen. Dies zeigt sich deutlich an dem Relief Antonio Rossellinos in der Sammlung Morgan in New York, dessen illusionistische Wirkung mit Farbfassung enorm gesteigert ist; einzelne Motive am Mantel werden dadurch viel besser verständlich (Abb. 61, 65). Ähnliches lässt sich auch bei der Madonna in Wien beobachten (Abb. 67, 69).

Die Farbe konnte zudem dann gewinnbringend eingesetzt werden, wenn die Darstellung bestimmter Stofflichkeiten beabsichtigt war. Durch die Imitation verschiedener Gewandstoffe, mit denen der Betrachter bestimmte Wertigkeiten und Gewohnheiten verband, konnte dessen Ergriffenheit gesteigert werden.

Man gab sich große Mühe, die Details und Kostbarkeit der Stoffe und Materialien darzustellen, um das Repräsentationsbedürfnis des Auftraggebers zu befriedigen; je

---

<sup>14</sup>So unterschied auch Johnson zwischen diesen Abgüssen mit Grund und hochplastischen Reliefs in Terrakotta (seltener auch in Stuck), letztere forcieren mehr das Skulptur-Sein, während die anderen mehr mit malerischen Mitteln spielen. Obwohl beide Werkgruppen farbig gefasst waren, bestehe ein Unterschied in der Wirkung zwischen ihnen. Hochreliefs ohne Grund ließen sich außerdem ganz anders in die Umgebung integrieren, JOHNSON 1997A, S. 2f.

<sup>15</sup>Der Aspekt der Haltbarkeit dürfte bei den im Haus angebrachten Madonnenreliefs keine große Rolle gespielt haben. Waren die Reliefs hingegen für eine Anbringung in einem Straßentabernakel vorgesehen, mag die Wahl des Materials sich auch an dessen Beständigkeit orientiert haben.

<sup>16</sup>Vgl. MIDDELDORF 1978, S. 78.

<sup>17</sup>Verbindliche Rückschlüsse auf die Preise einzelner Reliefs lassen sich aber nicht ziehen, dazu variieren diese zu sehr. Außerdem wird in den Inventaren nur selten das Material angegeben. Doch lässt sich daraus keineswegs schließen, dass den Eigentümern das Material ihres Reliefs generell unwichtig war, vgl. dazu Kapitel I.2.

kostbarer die Ausstattung war, als desto würdiger galt das Werk.<sup>18</sup> Eine derartige repräsentative Funktion ist auch den Madonnenreliefs und -gemälden inhärent. In Italien galt – wie anderswo zu dieser Zeit – eine strenge Kleiderordnung, die regelte, wer wann was tragen durfte; dies galt besonders für den Schmuck. Die Darstellung bestimmter Gewänder und Ausstattungsstücke hat also einen hohen Aussagegehalt in Hinblick auf ihren Träger.<sup>19</sup>

Einen weiteren Vorteil, den man sich bei der Fassung der Objekte zu Nutzen machte, ist die Möglichkeit, den Bildraum zu erweitern und den Rahmen einzubeziehen. In einem in der Nachfolge Donatellos stehenden Madonnenrelief des Victoria & Albert Museums zeigt sich dies besonders eindrucksvoll (Abb. 131).<sup>20</sup> Der Rahmen wurde nicht nur dekorativ ausgeschmückt, sondern für die Bilderzählung genutzt, um den Sinngehalt der Darstellung zu erweitern. Das kleine Tabernakel war vermutlich einst ein Triptychon, lässt sich formal also den Werken des späten Tre- und frühen Quattrocentos zuordnen. Rechts und links auf dem Rahmen des Mittelteils stehen Engel, die ein Tuch ausbreiten, welches die Muttergottes und Jesus enthüllt.<sup>21</sup> Unter dem Relief ist eine gemalte Darstellung der liegenden Eva zu sehen. Marias Rolle als neue Eva erhält also eine besonders deutliche Ausprägung.<sup>22</sup>

Außerdem existieren Reliefs von ursprünglich rechteckig angelegten Kompositionen, die um einen halbrunden oberen Abschluss ergänzt wurden, der malerisch ausgestaltet ist. Hier verknüpfen sich Relief und Malerei auf einer Bildebene zu einem schlüssigen Gesamtkonzept, wobei der Madonnendarstellung aufgrund der erhöhten materiellen Präsenz größeres Gewicht verliehen wird. In der Lünette finden sich häufig Darstellungen der Taube des hl. Geistes, Gottvaters oder eines Schmerzensmannes.<sup>23</sup>

Eine weitere Möglichkeit der Fassung besteht darin, den Hintergrund szenisch auszugestalten. Ein Vorteil gegenüber einer Reliefierung war, dass man nicht Gefahr lief, den Hauptakzent zu verschieben, der auf der Darstellung Marias und Christi lag. Der gemalte Hintergrund tritt gegenüber dem erhabenen Relief immer deutlich zurück. Eine derartige Gestaltung konnte einen vordergründig dekorativen Hintergrund aufweisen, wie eine Rosenhecke (Abb. 153), die aber zugleich auf die Jungfräulichkeit Marias anspielt, oder aus weiteren Figuren bestehen. Ein besonders schönes Exemplar stellt das Relief nach der *Turiner Madonna* Desiderios da Settignano im Frankfurter Liebieghaus dar. Hier zie-

---

<sup>18</sup>Siehe zu einer ausführlichen Untersuchung der Thematik der Darstellung von Gewändern in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts BIRBARI 1975 und COLLIER FRICK 2002.

<sup>19</sup>Siehe dazu auch WASHINGTON D.C. 2001.

<sup>20</sup>Madonna und Kind, Relief aus Stuck, zusammen mit dem Holzrahmen polychrom gefasst und vergoldet, 12,1 x 9,5 cm (Stuck), 36,5 x 20,2 cm (mit Rahmen), 1435-40, Victoria & Albert Museum, London (Inv.-Nr. A.45-1926). Während das Relief wohl nach einer Komposition Donatellos gefertigt wurde, stammt die Fassung von Paolo Schiavo (genannt auch Paolo di Stefano), siehe dazu JOLLY 1998, S. 144, Nr. 43.2.

<sup>21</sup>Eine Praxis, die für kleine private Altäre angewandt wurde, vgl. hierzu COOPER 2006, S. 192.

<sup>22</sup>Die Einfügung Evas in kleinen Altären für einen privaten Rahmen ist eher selten, in größeren Kontexten ist es aber durchaus ein verbreitetes Thema, vgl. hierzu ebd., S. 192.

<sup>23</sup>Von Neri di Bicci weiß man, dass er auch vielfach die Rahmen zu den Reliefs bemalte, ihm also die Möglichkeit gegeben war, einheitliche Bildthemen zu entwerfen, BICCI 1976.

hen zwei Engel einen Vorhang zurück und geben dadurch den Blick auf Maria und das Jesuskind frei. Es wird also auf die Praxis der Verschleierung von Bildwerken angespielt. Ein weiteres Relief nach der *Turiner Madonna* zeigt eine sehr qualitätvolle Fassung mit der Darstellung zweier adorierender Engel und der über dem Kopf Marias schwebenden Taube des hl. Geistes (Abb. 4).<sup>24</sup> Wenn auch im Detail einige Partien modern überfasst wirken, so wird insbesondere an den Gesichtern und den punzierten, vergoldeten Nimben deutlich, wie fein und akkurat gearbeitet wurde, um zu einem überzeugenden Gesamteindruck zu gelangen. Viel Wert wurde des Weiteren auf die Ausgestaltung der Gewänder gelegt. Diese Arbeiten verdeutlichen, wie wichtig eine hochwertige Fassung für die Komplettierung der in den Bildhauerwerkstätten entworfenen Reliefs war.

Die genannten Stuckreliefs nach Desiderio mit hochwertigen Fassungen und Punzierungen an Gewandsäumen und Nimben zeigen sehr gut, wie ein Zusammenspiel von Relief und Fassung harmonisieren kann und wie Techniken der Malerei bei den plastisch modellierten Werken aus Stuck oder Terrakotta angewandt wurden. Middeldorf stellte hierzu in Bezug auf ähnlich exquisit gefasste Arbeiten nach Desiderio fest:

„Two technical details may illustrate how closely the arts of painting and sculpture are interwoven in these works. The gilding of the haloes and of decorative details like borders is often tooled as in pictures. And often the colors of the garments are not applied evenly, but are graded from deeper tones in the depths of the folds to lighter ones on the ridges, which enhances the modeling. In a photograph this trick cannot be seen; but its effect does show.“<sup>25</sup>

Nur aus wenigen Werkstätten ist die Tätigkeit der Fassmaler explizit überliefert. Am besten informiert ist man über Neri di Bicci, der in seinen *Ricordanze*, entstanden zwischen 1453 und 1475, häufig von der Anfertigung derartiger Fassungen berichtet.<sup>26</sup> Dabei scheint die Hauptproduktionsphase in die Jahre 1459 bis 1462 zu fallen, in den anderen Jahren finden sich nur sehr vereinzelt derartige Aufträge. Auftraggeber waren sowohl Werkstätten als auch Privatleute; das ist insofern interessant, als dies bedeutet, dass die Werkstätten vermutlich ungefasste Reliefs verkauften oder ältere Werke neu gefasst worden sein könnten.

Neri macht sehr detaillierte Angaben, er beschreibt die Objekte und gibt Maße und Materialien sowie verwendete Farben und Vergoldungen an. Dennoch lässt sich kaum ein Madonnenrelief zweifelsfrei einer heute bekannten Komposition zuordnen. Thomas vermutete, dass Neri aufgrund seines hohen Erwerbs von Gips auch selbst für Abgüsse nach bekannten Modellen verantwortlich war und diese eigenständig vertrieb.<sup>27</sup> Borsook ging hingegen davon aus, dass Neri den Gips zwar zum Zwecke des Abgusses bestellte, die Anfertigung aber in den Händen des Holzschnitzers Luca Mannucci lag, der viel mit Neri zusammenarbeitete und häufig die Holztabernakel für die Madonnenreliefs liefer-

---

<sup>24</sup>Das Stuckrelief befindet sich in einer Privatsammlung, siehe dazu GENTILINI 2007B, S. 198.

<sup>25</sup>MIDDELDORF 1978, S. 80f.

<sup>26</sup>BICCI 1976.

<sup>27</sup>THOMAS 1995, S. 92.

te. Der Schnitzer habe dabei gleichzeitig auch den Abguss durchgeführt. Dass Neri den Gips selbst bestellte, erklärte Borsook sich dadurch, dass er so die Qualität des Materials beeinflussen konnte, denn er selbst habe am Besten gewusst, was der geeignetste Untergrund für seine Farben sei.<sup>28</sup>

Als einzigen Bildhauer, für den er Madonnenbilder fasste bzw. dessen Kompositionen er vielleicht für sich nutzte, nennt Neri Desiderio da Settignano. Insgesamt dreimal beschreibt er, wie er Arbeiten an dessen Reliefs ausführte. Der erste Eintrag vom 3. Januar 1461 (nach Florentiner Jahreszählung 1460) bezieht sich auf ein nicht näher identifizierbares Marmorrelief:

„Richordo ch’el detto dì rendei a Pietro Tazi orafo 1° tabernacolo da tenere in chamera, drentovi una Vergine Maria di marmo di mano Disidero, el quale tabernacolo gli missi d’oro dinanzi e da llato, e d’azuro dove bisognò e chosì ornai la Vergina Maria del marmo a tuta mia ispesa [...].“<sup>29</sup>

Der zweite Eintrag vom 4. Juni 1462 nennt Arbeiten an einem zu fassenden Stuckrelief:

„Richordo ch’el sopradetto dì vendei a ’Lessandro di Luigi di ser Lanberto un cholmo da chamera grande di bracc[i]a 2 1/2 incircha alto, drentovi una 1/2 Nostra Donna (di legniam) di gesso di pocho rilievo e Nostro Signore che abbracc[i]a Nostra Donna ingnudo, di mano di Disidero, fatto al’antica[...].“<sup>30</sup>

Auch hier weiß man nicht sicher, um welches Stück es sich handelt, jedoch passt die Beschreibung zur Komposition der *Turiner Madonna*, von der es einige sehr schöne Exemplare gibt, deren Fassung mit den Bildern Neri di Biccis Ähnlichkeiten aufweisen und deswegen auch häufig mit ihm in Verbindung gebracht wurden. Eines befindet sich beispielsweise im Londoner Victoria & Albert Museum, ein weiteres ist das oben bereits aufgeführte Werk in einer Privatsammlung.<sup>31</sup>

Der dritte und letzte Eintrag stammt vom 19. Februar 1465 (nach Florentiner Jahreszählung 1464) und kann ebenso keinem erhaltenen Relief sicher zugeordnet werden.

„Richordo ch’el sopradetto dì rendei finito di tutto a Ronbolo d’Andrea di Nofri fa batere l’oro da filare, uno cholmo da chamera grande, drentovi la Nostra Donna di gesso di mano di Disidero cho Nostro Signore in chollo ch’è mezo fasc[i]ato, el quale tabernacolo a Nostra Donna fu già altra volta dipinto e messo parte d’oro e parte bianco e d’altri cholori e di nuovo lo rasi e missi el tabernacolo d’oro fine e Nostra Donna e Nostro Signore [...].“<sup>32</sup>

Bei den Versionen der nach Antonio Rossellino gefertigten, farbig gefassten Madon-

---

<sup>28</sup>BORSOOK 1979, S. 316.

<sup>29</sup>BICCI 1976, S. 156f.

<sup>30</sup>Ebd., S. 186.

<sup>31</sup>Madonna und Kind, Stuck, polychrom gefasst und vergoldet, Victoria & Albert Museum, London (Inv.-Nr. 5767-1859); siehe zu dem Relief in der Privatsammlung GENTILINI 2007B, S. 198. Zu vergleichbaren Gemälden Neris siehe THOMAS 1995, vor allem Taf. 14. (Neri di Bicci, Madonna und Kind und hl. Laurentius, 1464, Villa I Tatti, Florenz).

<sup>32</sup>BICCI 1976, S. 239. Die Arbeiten sind bereits nach dem Tod Desiderios ausgeführt worden.

nenreliefs weisen keine die gleichen Merkmale wie die Bilder Neris auf. Da Antonio auch nie in dessen *Ricordanze* erwähnt wird, wurden seine Reliefs vermutlich in anderen Werkstätten bemalt. Neri di Bicci war sicher nicht der einzige Maler, der gewerblich Madonnenreliefs fasste. Im Grunde genommen konnte das in jeder Malerwerkstatt gemacht werden; die ganz unterschiedlichen Qualitäten der Fassungen lassen ein großes Entstehungsumfeld vermuten.

Besonders interessant im Hinblick auf diese Arbeit und die Rezeption der Werke der Rossellino-Werkstatt ist der sog. Lippi-Pesellino-Imitator.<sup>33</sup> Dessen Werke stammen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ähnlich wie Neri di Bicci produzierte er eine große Anzahl gemalter Madonnenreliefs, die dieselbe Komposition wiederholten bzw. diese nur leicht variierten. Offenbar war er auch Fassmaler, wie Vergleiche mit Fassungen einzelner bekannter Reliefs nahelegen. Eines seiner bevorzugten Gestaltungsmittel war die Rosenhecke, welche beispielsweise ein Relief des Frankfurter Liebieghauses (Abb. 153) sowie ein Gemälde in Tulsa zeigen.<sup>34</sup> Er scheint auch für die Fassung eines Madonnenreliefs im Currier Museum of Art, Manchester, New Hampshire, verantwortlich zu sein, dessen Komposition zumeist Antonio Rossellino zugeschrieben wird.<sup>35</sup>

Johnson stellte in Bezug auf die Fassung von Flachreliefs fest:

„In such works, the sculptural qualities of the relief almost totally disappear with the medium being used primarily as an efficient and relatively inexpensive means of replicating a popular design. Thanks to the lines created by the mould's pattern imprinted on the gesso surface, even a painter working outside of the sculptor-caster's workshop [in this case, Paolo di Stefano] could easily fill in the different areas of color mapped out on the relief before finishing the work by decorating the frame with gold leaf and standard designs of angels, doves and God the Father.“<sup>36</sup>

Dieser Aspekt kann bei der Produktion eine Rolle spielen, jedoch beruht der besondere Wert der gefassten Reliefs eher auf ihrer Verbindung von geformtem Material und polychromer Malerei und der damit einhergehenden inhaltlichen Aussage. Man konnte auch in der Malerei Schablonen verwenden, so dass Werkstattgehilfen die Bilder hätten zügig in Serie produzieren können.<sup>37</sup> Der Mehrwert der Reliefs ist nach wie vor

---

<sup>33</sup>Middeldorf nannte ihn bereits als in diesem Metier erfolgreichen Meister, damals noch unter seinem alten Notnamen Pseudo Pier Francesco Fiorentino, MIDDELDORF 1978, S. 80f. Da sich sein Werk aber weniger auf Pier Francesco Fiorentino (1444/45 - nach 1497, siehe zu diesem Maler PADOA RIZZO 1973) als auf Francesco Pesellino und Fra Filippo Lippi bezieht, verwendet man in der heutigen Forschung die Bezeichnung Lippi-Pesellino-Imitator. Nicht ganz geklärt ist allerdings, ob es sich dabei nur um einen Maler oder um eine Gruppe handelt, vgl. dazu HOLMES 2004. Der besseren Verständlichkeit wegen wird hier - wie allgemein üblich - in der Bezeichnung der Singular verwendet.

<sup>34</sup>Siehe zu dem Frankfurter Relief den Katalogteil VI.C.6; Lippi-Pesellino-Imitator, Madonna mit Kind, Tempera auf Holz, 58,7 x 41 cm, um 1480, Philbrook Museum of Art, Tulsa, OK (Inv.-Nr. 1961.9.12).

<sup>35</sup>Die Zuschreibung dieser Komposition an Antonio Rossellino wird in dieser Arbeit allerdings abgelehnt, siehe dazu den Katalogteil VI.C.15 Manchester (NH), The Currier Museum of Art.

<sup>36</sup>JOHNSON 1994, S. 274.

<sup>37</sup>Siehe zu der Verwendung von Zeichnungen auch die Ausführungen bei KECKS 1988, S. 147-149.

in ihrer stärkeren Raumpräsenz zu suchen. Auch bei Flachreliefs unterstützt die leichte Erhöhung, betont durch differenziert aufgetragene Malerei, eine dreidimensionale Wirkung. Allerdings erfordert dies, wie oben ausgeführt, eine feine, akkurate Fassung, die sich oftmals von den einfach gefassten Reliefs abhebt und dadurch einen besonderen Wert der Darstellung suggeriert.

Iris Wenderholm untersuchte Altarbilder, bei denen vor einem Malgrund separat entstandene plastische Werke aufgestellt wurden. Ihr zufolge wurden diese intermediären Kombinationen vor allem dazu eingesetzt „um die Wahrnehmung der sakralen Bilder und ihrer Interzessoren zu befördern“ und erst an zweiter Stelle, „um ästhetische Diskurse auszutragen“.<sup>38</sup> Die Frage Wenderholms, ob sich in „intermediären *tavole* ein neues Bewußtsein der unterschiedlichen optischen Wirkung von Zwei- und Dreidimensionalität manifestiert haben könnte oder ob die Zusammenstellung von plastischem Kultbild und flachgemaltem Begleitpersonal nur im Sinne eines hierarchischen Bedeutungsunterschiedes wahrgenommen wurde“, lässt sich für die gefassten Madonnenreliefs im Sinne der visuellen Wirkung beantworten. Die bei Madonnenbildern intendierte Auslösung einer affektiven Handlung und die Tradition der in den realen Raum eingreifenden großen Terrakottafiguren der ersten Quattrocentohälfte lässt eine bewusste optische Anpassung wahrscheinlich erscheinen.

Das Verbinden beider Gattungen ist ein ästhetisch reflektiertes Mittel, um durch eine Präsenzerfahrung des Bildes seine Wirksamkeit zu steigern.<sup>39</sup> Um den schlüssigen Gesamteindruck dabei nicht zu zerstören, ist die Beachtung der Perspektive und des Figurenmaßstabs in den Reliefs von großer Bedeutung. Hierin zeigt sich wieder der Vorteil der kleineren gemalten Engel gegenüber reliefierten Figuren. Des Weiteren sind die szenischen Ergänzungen letztlich aber nur in bildhaft-illusionistisch angelegten Reliefs, wie denen Desiderios, gut realisierbar.<sup>40</sup> Die Werke Antonio Rossellinos oder Verrocchios, die mehr auf eine monumentale, skulpturale Präsenz abzielen, werden so gut wie nie durch Assistenzfiguren oder szenische Hintergründe ergänzt. Ihr hoher Reliefgrad würde dabei einer einheitlichen Bildwirkung entgegenwirken.

Der Erfolg der Madonnenbilder beruht auf ihrer Illusionsfähigkeit:

„Die Illusionsfähigkeit und Suggestion von Lebendigkeit der Kunstwerke im sakralen Kontext, wie sie auch Alberti beschreibt, sind Charakteristika des zeitgenössischen Bildes, das auch weiterhin ein Mittel der religiösen *persuasio*, jedoch mit neuen Techniken ist. Unter dieser Perspektive scheint sich der Ort der *tavole* als visuelles Experiment mit unterschiedlichen Medien und als Reaktion auf neue Anforderungen an die Illusionsfähigkeit des religiösen Bil-

---

<sup>38</sup>WENDERHOLM 2006, S. 29. Derartige Altarbilder treten verstärkt im toskanischen Quattrocento auf, so dass dieses Umfeld, zusammen mit Umbrien, den Untersuchungsschwerpunkt Wenderholms bildete.

<sup>39</sup>Vgl. ebd., S. 29.

<sup>40</sup>Anders verhält es sich mit den von Wenderholm besprochenen Altarbildern, die zumeist aus Rundskulpturen, die einem gemalten Bild vorgeblendet sind, bestehen und somit einen viel deutlicheren Kontrast aufbauen.

des zu erschließen.“<sup>41</sup>

Die sich am realen Vorbild orientierende Fassung der Reliefs unterstützt die lebensnahe Wirkung und fördert damit den Dialog mit dem Betrachter. Ob es sich bei dem Material nun um Stuck oder Terrakotta gehandelt hat, scheint für die Madonnenreliefs nicht weiter von Bedeutung gewesen zu sein.<sup>42</sup>

Der Erfolg der polychrom gefassten Werke in Stuck, Terrakotta und - seltener - Cartapasta beruhte daher auch darauf, dass die Möglichkeit einer vollständigen Fassung und die damit erzielte Naturnähe das Identifikationspotenzial erhöhte. Bei Marmor, der wie eingangs ausgeführt, nie gänzlich gefasst wurde, stellen sich die Gesichtspunkte, unter denen ein Werk betrachtet wurde, vermutlich anders dar. Hier scheint gerade die Kostbarkeit des Materials und dessen schöner Glanz ein Kriterium für den Besitzer und sein Prestige gewesen zu sein.

Wiederum einen eigenständigen Wert, der auch auf die Wirkung von Marmor anspielte, hatten die glänzend glasierten Terrakottamadonnen aus der Werkstatt der della Robbia.

„[...] the shiny surfaces of the white glazes serve to undermine the realism and physical presence of his works. By the flickering light of candles, the glazed surfaces of some of Luca's Marian reliefs seem almost to dissolve before one's eyes into a series of ever-changing light effects that distract the viewer from the realities of body masses and the textures of clothes and skin.“<sup>43</sup>

Andrea della Robbia band in seinem späteren Œuvre zunehmend Assistenzfiguren und Motive, wie Pflanzen oder Wolken, in die Andachtsbilder ein. Eines seiner sehr begehrten Bildthemen war die Anbetung Christi durch Maria, wobei sich die weiß glasierten Figuren von einem blau gestalteten Hintergrund absetzen. Dabei bleiben sie aber immer additiv nebeneinandergesetzt, nie werden sie in einen illusionistisch gestalteten Tiefenraum integriert. Doch trotz dieser skulpturalen Gestaltungsart gelangte Andrea durch die farbigen Glasierungen zu bildhaften Lösungen.<sup>44</sup>

Reliefs haben noch einen weiteren Vorteil, um mit dem Betrachter in einen Dialog zu treten. Einige Werke weisen Löcher auf, die zur Anbringung von Schmuck dienen konnten. Dadurch erhöht sich zum einen der Realismus der Darstellung, zum anderen steigert sich ihr Wert. Auch die Anbringung von Stoffen dürfte üblich gewesen sein. Röntgenuntersuchungen eines Madonnenreliefs im Fogg Art Museum haben ergeben, dass sich in dem Ton um den Hals der Muttergottes und des Christuskindes noch eingebettete metallene Perlschnüre befinden.<sup>45</sup> An einigen Wiederholungen der *Madonna*

---

<sup>41</sup>Ebd., S. 33. Zu der Verlebendigung von Bildwerken siehe ebd., S. 96-98 und vor allem FEHRENBACH 2003, dort auch zu weiterführender Literatur.

<sup>42</sup>Zu Fragen der Materialität bei den Altarbildern und der besonderen Bedeutung des Tons, als „mythische Ursubstanz“ WENDERHOLM 2006, S. 44-50.

<sup>43</sup>JOHNSON 1997A, S. 3.

<sup>44</sup>Vgl. zu den bildhaften Lösungen Luca della Robbias auch NIEHAUS 1998, S. 133.

<sup>45</sup>JOHNSON 1997A, S. 5. Eine Thermolumineszenzuntersuchung ergab ferner, dass das Relief um 1500 gebrannt worden sein muss.

vor der Girlande wurden die Verzierungen der Gewandsäume und Schmuckstücke extra erhaben ausgearbeitet (Abb. 141). Diese Möglichkeit blieb aber nicht auf die Reliefkunst beschränkt, sondern konnte auch auf Gemälde übertragen werden, wie Bilder Carlo Crivellis zeigen.<sup>46</sup> Jedoch scheint dies keine weite Verbreitung gefunden zu haben. Der Affekt durch die Berührung wirkt sich bei Hochreliefs viel stärker aus, und so erklärt sich wohl auch deren großer Erfolg.<sup>47</sup>

Es ist aber keine Zwangsläufigkeit, dass Werke in Terrakotta oder anderen formbaren Materialien immer reproduziert wurden. So finden sich vor allem in Donatellos Œuvre einzigartige Terrakottareliefs, die einen starken experimentellen Charakter haben. Pope-Hennessy plädierte dafür, in Objekten, wie beispielsweise der einst bemalten, heute größtenteils zerstörten Madonna in Berlin, Versuche Donatellos zu sehen, bei denen sich der Reliefplastiker bewusst mit der Malerei auseinandersetzte.<sup>48</sup> In diesem Kontext stünden auch seine Medaillons in San Lorenzo in Florenz. Pope-Hennessy stellte hierzu fest, „they were intended to be read as paintings, not reliefs.“<sup>49</sup> Donatello verfolge die Idee einer Bildgestaltung anhand der Modellierung statt mit dem Pinsel, so wie er es auch davor in der Marmorbildhauerei mit den *rilievi schiacciati* getan habe. Niehaus hob die bewusst eingesetzte Farbwirkung in den verschieden eingefärbten Stuckpartien der Tondi hervor, die zur Raumklärung beitrage: „Der entscheidende Vorteil der Stuckreliefs hinsichtlich der Erkennbarkeit und Raumwirkung liegt vor allem im Farbkontrast, der den Illusionismus erheblich steigert.“<sup>50</sup> Sie sah darin aber weniger eine einseitige Anregung Donatellos durch die Malerei als eine sich aus seinem „spezifischen Reliefschaffen“ entwickelnde Darstellungsweise. „Indem Donatello die Figuren silhouettenhaft gegen den Grund absetzt, erhöht er ihre Fernwirkung. Dadurch kann er sowohl auf den Umrißschatten als auch auf einen höheren Reliefgrad weitgehend verzichten. Der kalkulierte Farbkontrast gewährleistet in diesem auch die Homogenität von Raum und Bildfläche.“<sup>51</sup>

In diesem Zusammenhang muss man wohl auch die leider schlecht erhaltene Madonnendarstellung im Museo Bardini, die *Madonna dei Cordai*, sehen, die aus verschiedensten Materialien wie Stuck, Glas und Farbe hergestellt wurde und damit ein ge-

---

<sup>46</sup>WRIGHT 2007, S. 227.

<sup>47</sup>Wie einleitend zur Funktion der Werke als Andachtsbild bereits dargelegt wurde, war der interaktive Umgang mit den Bildern zur religiösen Erbauung und Erziehung der Kinder gewünscht, siehe Kapitel I.1.2. Zu der zunehmend in den Fokus der Forschung rückenden Verbindung von Kunstwerken und Berührung, wobei letzteres sowohl haptisch als auch visuell verstanden wird, WENDERHOLM 2006, insbesondere hier S. 109-114 und vor allem zuletzt BACCI/MELCHER 2011, für die Skulptur der Renaissance in Italien vor allem der Beitrag von Geraldine Johnson, JOHNSON 2011.

<sup>48</sup>POPE-HENNESSY 1969, S. 411-413. Donatello, Madonna mit Kind und Cherubim, Terrakotta, polychrom gefasst und vergoldet (stark zerstört), 102 x 72 cm, Bode-Museum, Berlin (Inv.-Nr. 54), siehe auch JOLLY 1998, S. 114. Das wäre nun ein anderer Zugang zu der Thematik, als er ihn noch in seinen *rilievi schiacciati* gewählt hatte, in denen er die Wiedergabe der Natur allein durch den Illusionismus erreichen wollte.

<sup>49</sup>POPE-HENNESSY 1969, S. 413.

<sup>50</sup>NIEHAUS 1998, S. 98.

<sup>51</sup>Ebd.



stalterisches Experiment mit einer ganz eigenen Wirkung darstellt.<sup>52</sup> Solche Versuche blieben zwar die Ausnahme, zeigen aber zugleich, dass die Madonnenreliefs einen großen künstlerischen Freiraum boten, Neues auszuprobieren.

### 2.3. Das gemalte Madonnenbild ab 1470

Mit den seit 1450 vornehmlich bildhaft gestalteten Madonnenreliefs und der Bedeutung der Fassung beginnt sich die Produktion zunehmend auf die Malereiwerkstätten auszuweiten. Innovative Maler wie Fra Filippo Lippi oder Alesso Baldovinetti übernahmen in den 1460er Jahren die in der Bildhauerei entwickelten Kompositionen und entwickelten diese entscheidend weiter, so dass sie, wie eingangs beschrieben, in der Naturdarstellung und den illusionistischen Raumkonzepten der Reliefkunst schnell überlegen waren.

Während bei dem Gemälde Fra Filippo Lippis in den Uffizien die Madonna und der Hintergrund noch durch ein gemaltes Rahmenprofil getrennt sind (Abb. 118), gleichen sich Größenmaßstab und Thema ab den 1470er Jahren zunehmend einander an. Besonders wichtig für diese Entwicklung in der Malerei ist Sandro Botticelli, der vor allem in seinen Tondi die Madonnendarstellungen in ein schlüssiges narratives Raumkonzept einband und damit die Möglichkeiten der Malerei gegenüber der Bildhauerei nutzte. Ebenso vorteilhaft und in der Malerei leichter durchführbar sind Kompositionen in einer architektonischen Fenstereinfassung, die ein sehr beliebtes Thema in den späten 1470er Jahren darstellen und vornehmlich aus dem Umkreis Andrea del Verrocchios und Sandro Botticellis stammen.

Entscheidend aber für den durchschlagenden Erfolg der Malerei scheint die anfängliche Orientierung an der Bildhauerei zu sein, die sich nicht nur in den übernommenen Kompositionen zeigt, sondern auch in der Ausformulierung der Bildmotive und ihrer Ausführung. Mit den Mitteln der Malerei wurde probiert, die wichtige haptische Präsenz der Madonnenreliefs zu imitieren und für den Betrachter allein durch Blicke fühlbar zu machen. Es scheint kein Zufall zu sein, dass sich die Gemälde Fra Filippo Lippis und seit den 1470ern dann auch die aus dem Verrocchio-Umkreis, die sich durch einen sehr plastisch wirkenden Malstil auszeichnen, großer Popularität erfreuten.

Die Sonderstellung Verrocchios als Malerbildhauer eröffnete ihm und seiner Werkstatt Zugang zu beiden Gattungen, und so wurden gleicherweise Reliefs wie Gemälde produziert. Vor allem in den plastischen Werken blieb die Werkstatt aber dem einmal entwickelten Schema einer hinter einer Brüstung stehenden Muttergottes treu. Erst mit den gemalten Sitzmadonnen erweiterten sich die Bildthemen, und Verrocchio entwickelte die Ideen und Ansätze Fra Filippo Lippis weiter.<sup>53</sup> In diesen Werken zeigt sich nun

---

<sup>52</sup>Donatello, *Madonna dei Cordai*, Holz, Stuck, Leder, Glas, polychrom gefasst und vergoldet, 93 x 78 cm (weist starke Beschädigungen und Verluste der Oberfläche auf), Museo Bardini, Florenz (Inv.-Nr. 717), JOLLY 1998, S. 110f.

<sup>53</sup>Siehe zu einem Überblick über Verrocchio als Maler PASSAVANT 1959, WINDT 2003, S. 67-112 und HANKE 2009, S. 100-109.

der besondere Stil Verrocchios, der seinen Ursprung als Bildhauer erkennen lässt. Die Gemälde haben einen besonderen tiefenräumlichen Bezug, und insbesondere das Madonnenbild in der Gemäldegalerie in Berlin (das einzige in der Ausführung meist dem Meister selbst zuerkannte Madonnengemälde) weist eine skulpturale Qualität auf, die ein reiner Maler selten erreicht hat.<sup>54</sup> Entscheidend für diese plastische Bildwirkung ist der Einsatz von Licht und Schatten, also das *rilievo*, das zur Modellierung der Körperformen nach dem Vorbild der Natur benötigt wird.

Neben dem Einsatz des *rilievo* können aber auch einzelne Motive beim Betrachter ein visuell erzeugtes taktilen Empfinden auslösen. Dabei sind vor allem aktive Gesten hilfreich, die raumgreifend wirken und so einen Bezug der dargestellten Personen zueinander wiedergeben. Quiviger interpretierte die Geste, mit der Maria an den Fuß Christi fasst, als eine von den Renaissancekünstlern gezielt verwendete Sichtbarmachung der taktilen Erfahrung.<sup>55</sup> Ein bewusstes, visuelles Nachempfinden dieser Berührung, die oftmals auch als eine spannungsvolle nur Fast-Berührung gestaltet wird, betont den affektauslösenden Gehalt der Madonnenbilder und kann zusätzlich in diesem Sinne verstanden werden; ihre Hauptaussage hat die Geste aber in der von Deckers vorgeschlagenen Deutung als Gnadeneweis Christi.<sup>56</sup> Ansonsten wäre die häufige Verwendung der Geste in plastischen Arbeiten nicht zu erklären.

Während Verrocchio eigene Kompositionen in der Malerei umsetzte, bezog sich der sog. Lippi-Pesellino-Imitator direkt auf in der Bildhauerei entwickelte Darstellungen und übersetzte diese ohne größere Änderungen in die Malerei. Im Abschnitt zu den Fassungen ist bereits kurz auf diesen Meister verwiesen worden, dessen Haupttätigkeitszeit die 1470er und 1480er Jahre gewesen zu sein scheinen. Besonders zahlreich sind seine Bilder mit einer nach links gewandten Madonna in Dreiviertelansicht, die das auf ihrem Schoß sitzende Christuskind festhält (Abb. 119). Dieses umklammert mit beiden Händen einen kleinen Vogel. Die Komposition ist annähernd exakt in den Arbeiten der Werkstatt Antonio Rossellinos vorgebildet. Formal weist das Bild Ähnlichkeiten mit der *Madonna mit den Kandelabern* (Abb. 78), dem Relief im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 67) sowie - wegen der Handhaltung Marias - dem Relief im Bode-Museum (Abb.

<sup>54</sup>Spätere Gemälde Verrocchios oder seiner Schule zeigen in ein schlüssig entwickeltes Raumkonzept eingebunden stehende Madonnen, deren Darstellungen teilweise auch noch mit Attributen, z. B. Vasen, oder auch Assistenzfiguren ergänzt sind - sie nutzen die illusionistischen Möglichkeiten der Malerei nun gänzlich aus.

<sup>55</sup>QUIVIGER 2007, S. 177-182.

<sup>56</sup>DECKERS 2010. Jedoch kann das Motiv auch ohne die Kenntnis der eigentlichen Aussage Verwendung finden, um die innige mütterliche Liebe zum Ausdruck zu bringen: „Dieses Motiv eines körperlichen Kontakts zwischen Mutter und Sohn verleitete aber dazu, es auch für eine Darstellung der intensiven Liebe zwischen den beiden zu nutzen und es vor allem in diesem Sinne zu verändern. Aus der leichten Berührung wird so ein liebkosendes, inniges Umfassen, Stützen und festes Halten von Füßchen und Beinen des göttlichen Kindes. Auf diese Weise kann der präzise Sinn der ursprünglichen Gesten in den Hintergrund rücken. Dennoch bedeuten auch diese scheinbar lediglich die Idylle schildernden Darstellungen letztlich keine Beeinträchtigung des Hauptzweckes derartiger Marienbilder, ist doch die Liebe des Sohns zur Mutter der Grund für die Hoffnung des Betrachters, seine Bitte um eine Intervention Mariens bei Christus werde Erfolg haben.“ Ebd., S. 40f. Siehe dazu auch Kapitel III.2.3.

73) auf.<sup>57</sup> Die Gewänder sind sehr einfach gehalten, das Kopftuch Marias wird durch eine Kapuze ersetzt. Die Darstellung ist von einer würdevollen Schlichtheit, einzig die großen goldenen Nimben verweisen auf den göttlichen Charakter.

Eine Besonderheit der verschiedenen Kompositionen ist die variierende Hintergrundgestaltung, die offensichtlich flexibel den Wünschen des Käufers angepasst wurde bzw. auf Vorrat in vielen Varianten in der Werkstatt auslag, so dass jeder sich nach seinem Geschmack etwas aussuchen konnte.<sup>58</sup> In einer Version im Philbrook Museum of Art ist eine Rosenhecke zu sehen.<sup>59</sup> Rote und weiße Blüten erscheinen an den grünen Zweigen vor einem blaßblauen Hintergrund. Farblich ist dieser genau auf die Gewandfarben abgestimmt und schafft so einen harmonischen Gesamteindruck. Eine andere Version zeigt die Sitzfigurengruppe vor einem Nischenhintergrund, wie ihn einst Fra Filippo Lippi in seinem Gemälde im Palazzo Medici-Riccardi malte (Abb. 119, 116).<sup>60</sup> Maria ist viel größer als die Nische, so recht mag die Komposition nicht zusammenpassen, worin die versatzstückartige Verwendung des Bildmotivs besonders zum Ausdruck kommt.

Eine weitere Variante zeigt die gleiche Komposition in einer gänzlich anderen Farbgebung, die dem Gemälde eine ganz andere Stimmung verleiht.<sup>61</sup> Zusätzlich hat dieses Bild einen halbrunden Abschluss. Das Gewand des Kindes ist weiß, das Unterkleid Marias rot. Darüber trägt sie einen schwarzen Mantel, der sich sehr kontrastreich von dem goldenen, punzierten Grund abhebt. Direkt über dem Kopf der Madonna schwebt die Taube des hl. Geistes.<sup>62</sup> Diesem konventionelleren Bildschema scheint auch der nun gezeigte zarte Schleier der Muttergottes geschuldet zu sein. Eine vierte Version zeigt annähernd dieselbe Darstellungsweise wie in Chicago, doch wurde die Szene um zwei Figuren erweitert.<sup>63</sup> Dies stellt nur eine kleine Auswahl dar; es gibt noch eine Vielzahl weiterer Bilder der gleichen oder ähnlicher Kompositionen, die ebenso eine wechselnde Hintergrundgestaltung aufweisen.<sup>64</sup>

---

<sup>57</sup>Daher handelt es sich bei dieser Komposition auch nicht um eine direkte Kopie eines Gemäldes Francesco Pesellinos aus dem Isabella Stewart Gardner Museum, wie allgemein angenommen (Abb. 119), HOLMES 2004, S. 59. Der stilistische Befund dieses Bildes schließt die Autorschaft Pesellinos aus, es handelt sich ebenfalls um ein Werk des Imitators. Er scheint hier eigenständig die Kompositionen aus der Bildhauerei in die Malerei übersetzt zu haben und sich dabei im Stil an Pesellino und Lippi orientiert zu haben.

<sup>58</sup>Siehe zu einem derartigen Verkaufsprozess und dem Florentiner Kunstmarkt Kapitel I.2.2.

<sup>59</sup>Lippi-Pesellino-Imitator, Madonna mit Kind, Tempera auf Holz, 58,7 x 41 cm, um 1480, Philbrook Museum of Art, Tulsa, OK (Inv.-Nr. 1961.9.12).

<sup>60</sup>Lippi-Pesellino-Imitator, Madonna mit Kind, Tempera auf Holz, 59,7 x 39,5 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (Inv.-Nr. P16w11, im Museum Francesco Pesellino zugeschrieben).

<sup>61</sup>Lippi-Pesellino-Imitator, Madonna mit Kind, Öl und Tempera auf Holz, 68,9 x 36,3 cm, The Art Institute of Chicago (Inv.-Nr. 1954.318).

<sup>62</sup>Diese Eingliederung der vormals in dem Tympanon des Rahmens dargestellten Taube scheint sich auch erst ab etwa 1470 durchzusetzen. Derartige Verbindungen lassen sich, wie bereits erwähnt, auch bei Reliefs finden, die mit einem planen Grund versehen sind, der dann malerisch gestaltet werden konnte.

<sup>63</sup>Lippi-Pesellino-Imitator, Madonna mit Kind, The Art Museum Princeton University.

<sup>64</sup>Siehe dazu vor allem BERENSON 1969. Zu dem Lippi-Pesellino-Imitator, seiner Werkstatt und den technischen Anforderungen an die Kopie siehe HOLMES 2004, besonders S. 52-60. Sie zählte 39 Versionen der besprochenen Komposition einer Sitzmadonna, ebd., S. 59.

Der Lippi-Pesellino-Imitator ist aber keineswegs der einzige Maler, der sich der Kompositionen der Bildhauerei bediente. Es gibt sogar noch viel direktere Übernahmen, die sich ganz konkret nur auf ein Werk beziehen und dieses ohne Veränderungen in die andere Gattung überführen. Ob die Malerwerkstätten erfolgreiche Kompositionen für den freien Markt fertigten, um so in direkte Konkurrenz zu treten oder ob es Auftraggeberwünsche waren, kann nicht mehr beantwortet werden. Ein Beispiel ist die gemalte *Madonna mit den Kandelabern* nach der Komposition aus der Werkstatt Antonio Rossellinos, allerdings ohne Kandelaber, sondern mit einem Landschaftshintergrund (Abb. 84).<sup>65</sup> Ein vermutlich oberitalienisches Bild geht auf das Relief der sog. *Verona-Madonna* Donatellos zurück (Abb. 127, 129).<sup>66</sup> Diese Tafeln zeigen, wie problemlos die Adaption der in der Bildhauerei entwickelten Kompositionen in der Malerei gelang.

---

<sup>65</sup>Der Aufbewahrungsort des Bildes ist unbekannt, BERENSON 1969. Weitere etwas freiere Adaptionen der *Kandelaber-Madonna* nennt Gentilini, GENTILINI 2008, S. 22f.

<sup>66</sup>*Madonna mit Kind vor einem Vorhang*, Öl auf Holz, Aufbewahrungsort unbekannt (ehem. in der Sammlung W. Goodbody, Invergarry). Siehe zu diesen und weiteren Versionen der *Verona-Madonna* JOLLY 1998, S. 121-125. Die Überlieferungsgeschichte eines möglichen Vorbildes für ein Madonnengemälde Jacobo Bellinis im County Museum of Art in Los Angeles stellt sich schwieriger dar (Abb. 114). Die Komposition weist sowohl Parallelen zu der *Madonna Pazzi* Donatellos (Abb. 3), zu der *Turiner Madonna* Desiderios da Settignano (Abb. 103) und einem letzterem zugeschriebenen Fragment in Lyon (Abb. 104) auf. Jolly verwies aber nur auf die Ähnlichkeiten zu Werken Donatellos und vermutete aufgrund von überlieferten Stuckversionen und eines Marmorreliefs in der Eremitage (der sog. *Madonna Yerevan*, Abb. 128) das Vorbild in einer Komposition Donatellos, welche aus den 1420er Jahren stamme. Es scheint sich aber um eine erst in der zweiten Hälfte des Quattrocento nach Vorbildern Donatellos und Desiderios entstandene Komposition zu handeln. Das legt neben der motivischen Auswahl auch der Stil der bekannten Versionen nahe. Das Marmorrelief der Eremitage in St. Petersburg ist überhaupt sehr schwierig einzuordnen, man müsste es noch einmal auf eine eventuelle Entstehung im 19. Jahrhundert hin untersuchen. Das Gemälde des um 1470/71 verstorbenen Jacopo Bellini wird im Museum auch erst in die Mitte der 1460er Jahre datiert. Siehe zu den bekannten Versionen ebd., S. 104-107.



# Zusammenfassung

Das Madonnenrelief ist eine für Florenz im Quattrocento besonders charakteristische Bildgattung, die eine breite Darstellungsvielfalt aufweist und sich großer Beliebtheit erfreute. Überwiegend in privaten Haushalten, aber auch in Versammlungsräumen und Straßentabernakeln angebracht, entwickelte sich die Bildform von einer zunächst isolierten Reliefgruppe ab der zweiten Jahrhunderthälfte zu einer tafelförmigen Darstellung mit eingebundenem Hintergrund. Erst in den letzten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts gewann die Malerei bei diesem Sujet an größerer Bedeutung, bis sie schließlich die Bildhauerei in ihrer führenden Rolle ablöste.

Einer der Protagonisten dieser Zeit des gestalterischen Umbruchs war der um 1427 geborene Bildhauer Antonio Rossellino, der nicht nur für zahlreiche Madonnenreliefs verantwortlich zeichnet, sondern, wie in dieser Arbeit gezeigt werden konnte, sich vor allem um die innovative Komposition einer thronenden Madonna mit dem Kind auf dem Schoß verdient machte. Ziel der vorliegenden Untersuchung war es daher, der Frage nach dem „Warum“ des Darstellungswandels am Beispiel Antonio Rossellinos und seiner Werkstatt nachzugehen.

Neben der religiösen Funktion des Objekts als im privaten Rahmen verwendeten Andachtsbildes, förderte vor allem die zunehmende Wertschätzung des Madonnenreliefs als ästhetisch ansprechendes und repräsentatives Ausstattungstück des Hauses die Entwicklung dieser Gattung. Zugleich erfolgte eine Angleichung des Erscheinungsbildes Marias an eine zeitgenössische Florentinerin und die damit einhergehende Erhöhung des Identifikationspotenzials für die Gläubigen. Die während der Gebete als Projektionsfläche für die Vorstellungen und Wünsche verwendeten Bilder ermahnten dadurch zugleich zu einem vorbildlichen, tugendhaften Leben, in dem der Frau vor allem die Rolle der Mutter zugesprochen war.

Der Erfolg und die weite Verbreitung einzelner Kompositionen ging einher mit dem Entstehen eines freien Kunstmarktes, der Bilder in verschiedenen Materialien und Qualitäten zu ganz unterschiedlichen Preisen anbot und damit für jeden erschwinglich machte. Die vorhandene Vielfalt der Arbeiten sowie die Tatsache, dass einzelne Reliefs offensichtlich nur als Einzelstück gefertigt, andere dagegen vielfach reproduziert wurden, lässt auf eine besondere Rolle und Wertschätzung bestimmter Objekte schließen. Die künstlerische Produktion war damit in einem entscheidenden Maße an den Geschmack des Publikums gebunden, wodurch die Rezipientenhaltung einen wachsenden Einfluss auf die künstlerische Entwicklung nahm. Wie gezeigt werden konnte, verband sich der Erfolg eines Madonnenreliefs offenbar nicht zwangsläufig mit einem Künstlernamen, sondern vielmehr mit dem Werk selbst und dessen Ausstrahlungskraft.

Wie im zweiten Hauptabschnitt erläutert wurde, begann Antonio Rossellino seine künstlerische Laufbahn bei seinem älteren Bruder Bernardo, von dem er die Steinbearbeitung erlernte und dessen Werkstatt er während seines mehrjährigen Aufenthalts in Rom (1451-1455) leitete. In technischer Hinsicht blieb Antonio dem Bruder sehr verbunden, doch gelangen ihm viel feiner ausgearbeitete, lebendigere Darstellungen, die durch eine stärkere Betonung der Körperlichkeit beeindrucken. Charakteristisch sind die zarten Physiognomien mit mandelförmigen Augen, kleiner Nase und einer besonders ausgeprägten Mundform mit spitzer, leicht überspringender Oberlippe. Es ist vor allem diese Zeichnung der Gesichtsdetails, die sich während seiner ganzen Schaffenszeit in seinen Werken findet und die Identifizierung eigenhändiger Werke erleichtert.

Während seiner Lehrzeit bei Bernardo kam Antonio 1451 mit Desiderio da Settignano in Berührung, dem er Techniken einer feineren Steinbearbeitung abschaute. Er übernahm jedoch nicht dessen sehr flache Ausarbeitung, bei der mit dem Einsatz des Zahneisens und mithilfe scharfer Hinterschneidungen für illusionistische Effekte gesorgt wird. Während Desiderio dem *rilievo schiacciato* nach Donatellos Vorbild folgte, blieb Antonio in seiner rundplastischeren Arbeitsweise dem Vorbild Bernardos verhaftet. Anders als der sich wohl mehr als Architekt verstehende Bernardo widmete sich Antonio ausschließlich bildhauerischen Aufgaben, bei denen seine Aufmerksamkeit besonders der Interaktion der Dargestellten galt.

Diese Beobachtungen zum Stil und zu den künstlerischen Interessen Antonios ermöglichten es, die in der Forschung diskutierten Skulpturen, die nicht von ihm signiert oder dokumentarisch für ihn belegt sind, eingehender zu betrachten. Oft erschöpfen sich die Parallelen zu seinem gesicherten Werk - dessen bedeutendste Hervorbringungen das Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte, das *Nori-Epitaph* sowie der *Presepe-Altar* sind - in motivischen Übernahmen, die viel stärker auf eine Rezeption als eine eigenhändige Ausführung Antonios verweisen. So wird seine Autorschaft für ein Madonnenrelief in Ferrara sowie die eigenhändige Beteiligung am *Savinus-Grabmal* in Faenza, dem *Roverella-Grabmal* in Ferrara sowie dem Altar in San Giobbe in Venedig abgelehnt. Wahrscheinlich gemacht werden konnte hingegen seine Beteiligung an dem sonst für Bernardo Rossellino in Anspruch genommenen Grabmal Giovanni Chellinis in San Miniato al Tedesco.

Antonios kontinuierliche Entwicklung bestimmter Motive und Kompositionsformen zeigt sich besonders bei seinen Darstellungen der Madonna mit Kind, die im Zentrum dieser Untersuchung stehen. Insgesamt konnten ihm aufgrund von stilistischen Vergleichen mit den beiden schriftlich für ihn gesicherten Madonnenreliefs am Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte, entstanden zwischen 1461 - 1466, und dem *Nori-Epitaph* in Santa Croce in Florenz, für das eine Datierung um 1470/71 wahrscheinlich gemacht werden konnte, sieben autonome Reliefs in Marmor zugeschrieben werden. Dabei zeigt sich ein besonderes Interesse Antonios an der Darstellung der sitzenden Madonna, deren Kompositionsschema er nach Vorbildern in der Malerei - hier ist vor allem Fra Filippo Lippis Tondo im Palazzo Pitti zu nennen - erstmals in die Bildhauerei transponierte. Er wählte des Weiteren die Darstellung mit fest eingebundenem

---

Grund, die vor ihm hauptsächlich von Donatello verwendet worden war, aber noch nicht besonders weit verbreitet war. Etwa gleichzeitig mit Antonio begann auch Desiderio da Settignano, sich mit diesem Bildthema auseinanderzusetzen, er beschäftigte sich aber zunächst mit der Wiedergabe der stehenden Muttergottes.

Antonios Arbeiten, die zwischen der Mitte der 1450er und den späten 1460er Jahren entstanden, zeigen eine thronende Madonna in Dreiviertelansicht mit seitlich abgewandtem Jesuskind. Die zeitliche Spanne ergibt sich aus der zunehmenden Plastizität. Während die frühen Werke in der Sammlung Morgan und San Clemente in der Gewandausbildung der flacheren Darstellungsweise Desiderios näherstehen, weisen die späteren Reliefs eine größere Nähe zu dem fast rundplastisch gearbeiteten Tondo des Grabmals in San Miniato al Monte auf.

Um 1469 zu datieren ist das Madonnenrelief in der National Gallery of Art in Washington, welches als einziges eine stehende Muttergottes mit Kind zeigt und vermutlich als Auftragsarbeit entstand. Antonio verwendete hier aber nicht das in der ersten Jahrhunderthälfte beliebte Schema sich umarmender Figuren, sondern wählte eine repräsentativere Darstellung mit dem frontal auf den Betrachter ausgerichteten Jesuskind. So wie bereits Motive seiner früheren Reliefs stark rezipiert wurden, so war auch diese Erfindung sehr beliebt. Während sich vor allem Mino da Fiesole und Gregorio di Lorenzo mit den Sitzdarstellungen auseinandersetzten, entwickelte Andrea del Verrocchio das Motiv der stehenden Figuren hinter einer Brüstung weiter.

Der Tondo mit der Anbetung Christi durch Maria im Bargello, der erstmals in der Bildhauerei einen narrativen Hintergrund bei der Darstellung einer Madonna in Halbfigur einband, stellt die letzte bekannte Beschäftigung Antonios mit dem Thema der autonomen Andachtsbilder dar.

Die so herausgearbeiteten bildhauerischen Charakteristika schließen eine Fertigung zahlreicher bisher mit ihm in Verbindung gebrachter Madonnenreliefs, wie der *Madonna vor der Girlande* oder der Arbeit in der Sammlung Gulbenkian in Lissabon, aus. Zumindest als in der Werkstatt von Assistenten entworfene Komposition konnte aber die *Madonna mit den Kandelabern* vorgestellt werden. Hierbei könnte es sich um eine Arbeit seiner Brüder Domenico und Giovanni handeln, die auf Reisen auch für die weite Verbreitung der Erfindung hätten sorgen können, welche durch die Auflistung im Werkkatalog belegt wird. Die drei weniger bekannten Brüder Antonios, neben Giovanni und Domenico ist auch Tommaso zu nennen, scheinen ohnehin eine wichtige Funktion in der Werkstatt Antonios eingenommen zu haben. Die Biografien der Geschwister wurden deshalb erstmals zusammenhängend geschildert und in Beziehung zu den Produkten aus der Werkstatt Antonios gesetzt. Während Tommaso vermutlich kaum figürliche Arbeiten übernommen hat und seit den späten 1460er Jahren auch Reisen nach Rom unternahm, emanzipierten sich Giovanni und Domenico mit ihren Arbeiten in San Miniato al Monte und am *Lazzari-Grabmal* in Pistoia von Antonio. Sie könnten ferner auch für das *Savinus-Grabmal* in Faenza verantwortlich gewesen sein. Ebenso ist eine Beteiligung an dem *Roverella-Grabmal* in Ferrara und am Altar in San Giobbe in Venedig möglich.

Für einige vielfach mit der *bottega* in Verbindung gebrachte Bildhauer ist eine Tätigkeit



für Antonio hingegen nicht belegbar. Dies betrifft Andrea del Verrocchio, Matteo Civitali und Francesco di Simone Ferrucci, die sich zwar mit Antonios Arbeiten beschäftigten, deren überlieferte Werke jedoch nicht auf eine gemeinsame Tätigkeit schließen lassen. Eine Beziehung besteht allein in motivischen Übernahmen, die sich aus der Rezeption seiner in Florenz bekannten Werke herleiten lässt.

Wahrscheinlich gemacht werden konnte hingegen eine Zusammenarbeit mit Domenico Rosselli, deren Spuren das Grabmal des Beato Marcolino in Forlì zeigt. Die bereits von Doris Carl vorgeschlagene Assistentenzeit Benedettos da Maiano in der Werkstatt konnte hier außerdem durch weitere Arbeiten gestützt werden. Benedetto war aber nicht dauerhaft in der *bottega* angestellt, sondern wurde offensichtlich temporär für bestimmte Arbeiten herangezogen. Erstmals geschah dies um 1464 für Tätigkeiten am Grabmal in San Miniato al Monte. Mit Benedetto begann die stärkere Verwendung des Drillbohrers im Werk Antonios, den er einsetzte, um Schattierungen zu erzeugen. Im Gegensatz zu Benedetto verwendete er den Bohrer aber nie, um ganze Flächen aufzulösen und für eine lebendig bewegte Oberfläche zu sorgen. Er beschränkte sich zumeist auf einen punktuellen Einsatz an Augen, Nase und Mund oder an den Gewandsäumen.

In der Auseinandersetzung mit Motiven und Darstellungsformen der Malerei, wie dem konsequent eingebundenen Hintergrund, der eine formale Angleichung des Reliefs an das hochrechteckige Tafelbild mit sich bringt, offenbart sich die herausragende Stellung Antonios gegenüber seinen Zeitgenossen. Die Untersuchung der Gründe für dieses Vorgehen und der in beiden Medien angewandten darstellerischen Mittel, wie zum Beispiel die qualitativ hochwertigen Fassungen der Reliefs oder die besondere Betonung haptischer Werte in den Gemälden, haben gezeigt, dass die Zeit um 1450-1470 geprägt war von einer befruchtenden Konkurrenzsituation. Wie herausgearbeitet werden konnte, ist die grundlegende Änderung in den Darstellungen der Florentiner Madonnenreliefs daher primär das Ergebnis eines künstlerischen Wettstreits, bei dem Maler und Bildhauer sich gegenseitig inspirierten, was zu neuen Bildideen und Problemlösungen führte.

Antonio setzte die intensive Beschäftigung mit der Malerei auch in anderen Werken fort, so beziehen sich seine narrativen Reliefs in Prato und Neapel auf in der Malerei erdachte Bildlösungen. Sein Versuch, illusionistische Raumkonzepte mit skulpturalen Mitteln im Relief umzusetzen, misslang jedoch. Er gab zugunsten einer plastischen Betonung der Protagonisten die räumliche Einheit auf. Anstatt die Figuren maßstabsgetreu anzupassen, isolierte er einzelne Figuren, wie besonders gut an dem *Presepe-Altar* in Neapel zu sehen ist. Auch in den narrativen Reliefs offenbart sich letztlich sein Interesse an der Rundskulptur und den durch das materielle Volumen ermöglichten plastischen Werten, was sich bereits an den Madonnenreliefs erkennen lässt.

Während Antonio bei dem Versuch der ab 1460 zunehmend geforderten Einbindung narrativer Zusammenhänge und Assistenzfiguren im Relief scheiterte, fand die Malerei, ausgehend von den vor allem durch Antonio populär gemachten Sitzmadonnen, zu immer neuen Lösungen, die die weitere Entwicklung des Florentiner Madonnenbildes prägten. Die letzten erfolgreichen Vertreter des Reliefs folgten der von Antonio Rossellino eingeschlagenen Richtung und verstärkten den haptischen Effekt ihrer Darstellungen, indem

---

sie die plastischen Werte betonten und so in den realen Raum eingreifende Bildwerke schufen, die einen direkten Bezug zum Betrachter herstellen.

Die hohe Kunstfertigkeit, die sich in Antonios Reliefs ausdrückt, und die für ihn als charakteristisch herausgearbeiteten Merkmale liefern einen Maßstab für die Bewertung weiterer mit ihm in Verbindung gebrachter Werke. Arbeiten wie die berühmte *Madonna mit dem lachenden Kind* oder auch das unlängst für ihn in Anspruch genommene Relief mit der Darstellung des hl. Hieronymus in New York können nach den gewonnenen Erkenntnissen endgültig aus seinem Œuvre ausgeschlossen werden.

Der Katalog vermag einen umfassenden Überblick der in der Werkstatt Antonio Rossellinos entstandenen bzw. aus ihrem Œuvre auszuschcheidenden Madonnenreliefs zu geben. Die Auflistung der zahlreichen Nachbildungen einzelner Kompositionen belegt ferner die überregionale Verbreitung und die Rezeption bestimmter Bildideen Antonios in anderen *botteghe*. Eine derartige Kopienpraxis scheint sich nicht nur auf das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts zu beschränken, sondern bis in das 16. Jahrhundert zu reichen. Auch aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert sind Reliefs bekannt, die den Stil des Bildhauers nachempfinden und hier erstmals zusammenhängend vorgestellt wurden.



# **Teil VI.**

## **Werkkatalog**



# Vorbemerkung

Die im Folgenden vorgestellten Werke sollen einen Überblick über die in der Forschung mit der Werkstatt Antonio Rossellinos in Zusammenhang gebrachten Madonnenreliefs geben. Zugleich zeigt diese Aufstellung und Besprechung der bekannten Arbeiten die weite Verbreitung der Bildideen Antonio Rossellinos und hilft das eigenhändige Werk von dem einiger Nachahmer und Kopisten zu scheiden.

In Teil A werden zunächst die eigenhändigen Marmorwerke Antonios mitsamt ihren Nachbildungen aufgelistet.

Teil B beschäftigt sich mit der vermutlich in der Werkstatt entstandenen Komposition der *Madonna mit den Kandelabern* und ihren zahlreichen Wiederholungen. Ob tatsächlich auch noch Werkstattmitarbeiter an den jeweiligen Reliefs beteiligt waren oder ob es sich um aus anderen Werkstätten stammende Produktionen nach der bekannten Komposition handelt, wird in den einzelnen Einträgen geklärt.

Teil C stellt die Kompositionen zusammen, die in der früheren Forschungsliteratur als Werke Antonios oder seiner Werkstatt vorgestellt wurden, deren Zuschreibung aber hier angezweifelt wird bzw. bei denen nach bereits in Frage gestellten Entstehungsumständen noch eine endgültige Ausscheidung aus dem Œuvre aussteht. Früher ebenfalls Antonio zugeschriebene Arbeiten, wie das bereits an anderer Stelle in dieser Arbeit vorgestellte Marmorrelief Benedettos da Maiano in der National Gallery of Art in Washington D.C. (Abb. 109) oder das heute in der Regel für Matteo Civitali in Anspruch genommene Relief in Prato (Abb. 151), deren Attribution an Antonio Rossellino auch seit längerem keine Anhänger mehr gefunden hat, werden hingegen nicht aufgeführt.

Die verschiedenen Versionen der in Teil B und C genannten Kompositionen sind nach jeweils vorher definierten Kriterien - wie der Hintergrundgestaltung - gruppiert, um einen möglichst klaren Überblick über die Vielzahl und die unterschiedlichen Ausprägungen der Wiederholungen und ihrer geografischen Verbreitung zu erhalten.

Teilkopien sowie offensichtlich moderne Nachbildungen und Abgüsse zum Zwecke der Forschung, wie diejenigen in der Gipsoteca des Istituto statale d'arte in Florenz, finden keine Erwähnung im Katalog. Die sich oft auf ältere Werke beziehenden Straßentabernakel des 19. und 20. Jahrhunderts in Florenz wurden hingegen berücksichtigt.

Die Auflistung der Reliefs erfolgt innerhalb der genannten Kategorien alphabetisch nach dem Aufbewahrungsort, dieser bezieht sich bei Privatsammlungen unter Umständen auf ältere Standorte. Die im Kunsthandel aufgetauchten Werke werden nach dem letzten bekannten Verkaufsort gelistet.

Der Aufbau des Kataloges sieht für alle erwähnten Arbeiten - sofern Informationen erhältlich waren - Angaben zu Standort, Material, Maßen, Provenienz und Erhaltungszustand (diese Bewertung kann sich leider oft nur auf ältere Forschungsbeiträge und deren Schwarz-Weiß-Abbildungen stützen) vor. Die verwendeten Materialien und Fassungen sind oft sehr schwer zu beurteilen, da restauratorische Untersuchungen fehlen, die genauen Aufschluss über den zeitlichen Entstehungsrahmen der Farbfassungen oder die genaue Zusammensetzung des Stucks bzw. Gipses geben könnten. Gerade bei letztgenannten Werkstoffen ist daher eine sichere Unterscheidung oft nicht möglich (siehe zu diesen Materialien PENNY 1993, S. 191-199; zu dem terminologischen Problem MARCHAND 2007, S. 194-196). Die Literaturangaben beschränken sich auf die relevante Forschungsliteratur. Auf die Aufzählung kürzerer Erwähnungen wurde der besseren Benutzbarkeit und Übersichtlichkeit wegen verzichtet. Einen großen Fundus an Fotografien und Informationen über einzelne Reliefs bot die Fotothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (folgend KHI Florenz).

Ein Anspruch auf Vollständigkeit bei den Nachbildungen kann aufgrund ihrer weiten Verbreitung und ihres häufigen Vorkommens in unpublizierten Privatsammlungen nicht erhoben werden. Die Verfasserin hat sich jedoch darum bemüht, alle bereits publizierten und erwähnten Reliefs zu erfassen, um zu einem repräsentativen Gesamtbild zu gelangen. Teilweise sind Zuordnungen wegen fehlender Angaben und Abbildungen des Reliefs jedoch nicht möglich. Daher findet sich ggf. am Ende eines Abschnittes eine Liste mit den in der Literatur erwähnten Reliefs, die sich einer genaueren Einordnung entziehen.

# A. Die Marmorreliefs Antonio Rossellinos und ihre Wiederholungen

## A.1. Der Madonnentondo am Grabmal des Kardinals von Portugal, Florenz, San Miniato al Monte

Antonio Rossellino, 1461-1466, Marmor, teilweise farbig gefasst und vergoldet (Abb. 49)

*Erhaltungszustand:* Gut, lediglich die Vergoldung weist Fehlstellen auf.

*Provenienz:* San Miniato al Monte, Florenz.

*Literatur:* GOTTSCHALK 1930, S. 25-34; PLANISCIG 1942, S. 29-34 und 54; HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 79-100; POPE-HENNESSY 1985, S. 281f.; POESCHKE 1990, S. 138f.

Siehe zu einer ausführlichen Besprechung des Tondos Kapitel III.1.1.

### A.1.1. Die Wiederholungen dieser Komposition

Es war im Quattrocento durchaus nicht unüblich, auch von architektonisch eingebundenen Darstellungen Repliken und freie Kopien anzufertigen. So wurde für eine Verbreitung der Kompositionen gesorgt. Von dem Grabmalstondo Antonio Rossellinos haben sich aber nur wenige Wiederholungen erhalten, die im Folgenden kurz aufgelistet werden.

#### **Boston, Isabella Stewart Gardner Museum**

Inv.-Nr. S27e7

Vermutlich in Italien gefertigt, 19. Jahrhundert (vor 1888), Marmor, 95 x 61,5 x 25,5 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist teilweise an den Seiten unvollendet. Es existieren Absplitterungen am Haar der Madonna und an den Ecken; dem Kind fehlen an seiner rechten Hand zwei Finger und der Daumen.

*Provenienz:* George Donaldson, London; 1888 als Arbeit Antonio Rossellinos für das Isabella Stewart Gardner Museum angekauft.



*Literatur:* BOSTON 1935, S. 234; POPE-HENNESSY 1980B, S. 247; BOSTON 1977, S. 169, Nr. 215 (mit Abb.)

Das ehemals runde Format wurde hier zu einem rechteckigen Bildformat ergänzt; im Hintergrund sind zwei geflügelte Puttenköpfe zu sehen. Darauf, dass es sich um eine Fälschung des 19. Jahrhunderts handelt, verweisen neben der groben Ausführung, das untypisch stark ornamentierte Gewand der Maria sowie insbesondere ihr Kreuznimbus. Ein derartiger ikonografischer Fehler wäre einem Bildhauer der Renaissance wohl nicht unterlaufen. 1927 erkannte man auch in Boston den Irrtum und stellte das Relief fortan als Werk eines Imitators Antonio Rossellinos vor.

### **Chester, Kathedrale**

Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, Marmor, teilweise gefasst, 139,7 x 86,3 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Privatsammlung, Sibell, Lady Grosvenor; 1930 aus ihrem Nachlass an die Kathedrale in Chester übergegangen.

*Literatur:* POPE-HENNESSY 1980B, S. 247 (mit Abb.)

Die ursprünglich in ein rundes Format eingepasste Darstellung wurde zu einem rechteckigen Format ergänzt. Im oberen Drittel befindet sich das Motiv der Madonna mit Kind. Der ausgebreitete und hier stark ornamentierte Mantel fällt weit herab. Der untere Teil des Reliefs wird durch eine Art Konsolenmotiv, welches durch drei geflügelte Puttenköpfe gebildet wird, gestaltet. Derartige Köpfchen sind auch zu beiden Seiten der Madonna zu sehen.

### **Frankfurt am Main, Kunsthandel**

19./20. Jahrhundert

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Kunsthandel Wilhelm Henrich, Frankfurt am Main (1955).

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 154603).

### **Mailand, Kunsthandel**

Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (?), Stuck, polychrom gefasst, 97 cm hoch

*Erhaltungszustand:* Das Relief wurde restauriert.

*Provenienz:* Antiquitätenhandel Pallesi di Perugia; 1915 aufgekauft und bis 1977 im Besitz von Conte Umberto Serristori; Versteigerung bei Sotheby's in Florenz im Mai 1977; Versteigerung bei Sotheby's in Mailand im November 2007 (Nr. 291).

*Literatur:* FLORENZ 1977B, S. 269, Nr. 867 (mit Abb.); SOTHEBY'S B (Online-Quelle).

Die Madonna trägt ein rotes Gewand und einen blauen Mantel. Die Basis ist mit Muscheln, Girlanden und Puttenköpfchen geschmückt. Hierin ähnelt das Exemplar einem weiteren in der Fotothek des KHI in Florenz dokumentierten Relief (Nr. 173894).

### **Udine, Piazza Matteotti**

19. Jahrhundert (?)

*Erhaltungszustand:* Das sehr verschmutzte Relief ist stark beschädigt, am Unterkörper des Jesuskindes ist Material herausgeschlagen, und es klafft ein großes Loch.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht

### **Unbekannter Aufbewahrungsort**

19. Jahrhundert, ca. 127 cm hoch

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Privatsammlung

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen Unterlagen in der Frick Collection, New York.

### **Unbekannter Aufbewahrungsort**

19. Jahrhundert (?), Terrakotta (?)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist kleinere Beschädigungen an der Oberfläche auf (Beurteilung nach der Fotografie in der Fotothek des KHI Florenz).

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 174639).

Es wurden im 19. Jahrhundert Gipsabgüsse nach dem Tondo in San Miniato al Monte gefertigt, die diesem Relief sehr ähnlich sind (FLORENZ 1985, S. 220f., Nr. 219.) Es ist daher gut möglich, dass auch diese Arbeit erst im 19. Jahrhundert entstanden ist.

### **Unbekannter Aufbewahrungsort**

Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (?), Terrakotta, polychrom gefasst

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist kleinere Beschädigungen an der Oberfläche auf (Beurteilung nach der Fotografie in der Fotothek des KHI Florenz).  
*Provenienz:* Unbekannt  
*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 173894).

### **Unbekannter Aufbewahrungsort**

19. Jahrhundert (?), Terrakotta, 102 x 38 cm

*Erhaltungszustand:* Die Oberfläche ist stark beschädigt, stellenweise gibt es größere Absplitterungen des Materials (Beurteilung nach der Fotografie in der Fotothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München).  
*Provenienz:* Unbekannt  
*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München.

Es wurden im 19. Jahrhundert Gipsabgüsse nach dem Tondo in San Miniato al Monte gefertigt, die diesem Relief sehr ähnlich sind (FLORENZ 1985, S. 220f., Nr. 219.) Es ist daher gut möglich, dass auch diese Arbeit erst im 19. Jahrhundert entstanden ist.

## **A.2. Die Madonna mit Kind am *Nori-Epitaph*, Florenz, Santa Croce**

Antonio Rossellino, um 1470, Marmor, Spuren von farbiger Fassung und Vergoldung, 402 x 151,5 cm an der breitesten Stelle (Abb. 60)

Das dazugehörige Epitaph ist signiert: ANTONIO PATRI SIBI POSTERISQVE FRANCISCVS NORVS POS[UIT].

*Erhaltungszustand:* Während der jüngsten Restaurierung zwischen August 2002 und April 2003, bei der das gesamte Epitaph untersucht und gereinigt wurde, konnten auch Spuren einer älteren Restaurierungsmaßnahme festgestellt werden, die aufgrund der verwendeten Materialien nach dem Zweiten Weltkrieg stattgefunden haben muss. Die Oberfläche des Reliefs wurde in früheren Zeiten stark gereinigt und poliert, wodurch einige Feinheiten der Ausarbeitung verloren gegangen sein dürften. Die vorhandenen Vergoldungen sind vielfach aus jüngerer Zeit, es haben sich darunter aber auch Spuren einer originalen Vergoldung erhalten.

*Provenienz:* Santa Croce, Florenz.

*Literatur:* GOTTSCHALK 1930, S. 85f.; PLANISCIG 1942, S. 45 und 60; HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 79f.; POPE-HENNESSY 1970,

S. 146; APFELSTADT 1987, S. 74-107; POESCHKE 1990, S. 140; LALLI 2012.

Siehe zu einer ausführlichen Besprechung des Reliefs Kapitel III.1.2.

### A.2.1. Die Wiederholungen dieser Komposition

Es war - wie in Kapitel VI.A.1 bereits gesagt - im Quattrocento nicht unüblich, auch von architektonisch fest eingebundenen Darstellungen Repliken und freie Kopien anzufertigen und so für eine weite Verbreitung der Komposition zu sorgen. Für das Madonnenrelief des *Nori-Epitaphs* sind allerdings keine direkten Kopien bekannt, aus der Werkstatt des Benedetto Buglioni ist aber eine freie Adaption überliefert. In der Fotothek des KHI in Florenz findet sich ferner eine Aufnahme von einem Oberkörperfragment eines Madonnenreliefs, welches offensichtlich die *Nori-Madonna* wiederholt und mit dem Vermerk „Nürnberg, Kunsthandel, Fälschung“ versehen ist (Nr. 132401).

#### Florenz, Museo Nazionale del Bargello

Inv.-Nr. Bargello Robbiano 1 (1879) bzw. Bargello Maioliche 211 (1879)  
Benedetto Buglioni, Ende des 15. Jahrhunderts, Terrakotta, glasiert, 74 x 40 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Kloster S. Lucia di Camporeggi, Via S. Gallo, Florenz (bis zur Auflösung 1808); Galleria dell'Accademia, Florenz; seit 1873 im Bargello, Florenz.

*Literatur:* MARQUAND 1972, S. 109f. (mit Abb.)

Es handelt sich um eine recht freie und verkleinerte Adaption der *Nori-Madonna*. Der umgebende Puttenkranz wurde auf drei geflügelte Köpfe im unteren Bereich des Reliefs reduziert, der obere Bereich des Grundes ist ungestaltet. Am unteren Abschluss der Mandorla ist ein Wappen der Florentiner Familie Benci angebracht.

#### Subiaco, Rocca Abbaziale

Benedetto Buglioni, Ende des 15. Jahrhunderts, Terrakotta (?), ca. 80 cm hoch

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 429677).

Es handelt sich ebenfalls um eine recht freie und verkleinerte Adaption der *Nori-Madonna*, die vermutlich, so wie auch die glasierte Variante im Bargello, Florenz, in der Werkstatt Benedetto Buglionis entstanden ist.

### A.3. Madonna mit Kind und drei Putten, New York, The Morgan Library & Museum

Inv.-Nr. AZ069 (Abb. 61)

Antonio Rossellino, um 1455, Marmor, 80 x 56,2 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in einem guten Erhaltungszustand. Es wurde vollständig gereinigt, wobei Reste einer ehemaligen Vergoldung entfernt wurden. Der Marmor weist stellenweise eine leichte bräunliche Verfärbung auf.

*Provenienz:* Im Besitz des Engländers David Cockerell (1888-1913); 1913 von John Pierpont Morgan für seine Sammlung angekauft.

*Literatur:* LONDON 1913, S. 33f., Nr. 7, Taf. VI; GOTTSCHALK 1930, S. 42f.; PLANISCIG 1942, S. 28 und 53f.; POPE-HENNESSY 1970, S. 142; NEW YORK 1993, S. 42f.

Die oberen Ecken des Reliefs sind abgerundet. Ausgestellt wird es heute in einem aus jüngerer Zeit stammenden Holztabernakel. Die bräunlichen Verfärbungen könnten entweder durch spätere Oxidierung metallhaltiger Mineralien im Marmor entstanden sein (bei Carrara-Marmor führt das dort in hellem Marmor vorkommende Mineral Pyrit zu solchen gelben und bräunlichen Verfärbungen) oder aber, wie Untersuchungen am Victoria & Albert Museum zeigten, durch eine bakterielle Reaktion bei späteren Oberflächenbehandlungen, beispielsweise einer Reinigung mit Öl (siehe dazu WEEKS 1999, S. 737, Anm. 18 und NEW YORK 2011, S. 14).

Siehe zu einer ausführlichen Besprechung dieses Reliefs Kapitel III.2.1.

#### A.3.1. Die Wiederholungen dieser Komposition

Im Folgenden werden in alphabetischer Reihenfolge ihrer Aufbewahrungsorte die weiteren bekannten Versionen dieser Komposition aufgelistet und kurz bewertet. Es sind Arbeiten in Stuck und Terrakotta überliefert, aber kein Relief konnte als Modell für das Marmorrelief ausgemacht werden. Die Qualität der Ausführung einiger Arbeiten und ihre im Verhältnis zum Marmorrelief nur geringfügig abweichenden Maße, die sich durch ein Abgussverfahren erklären lassen, machen bei einigen Reliefs eine Entstehung in der Werkstatt Antonio Rossellinos wahrscheinlich. Neben einer sehr feinen Modellierung weisen diese sich auch oft durch eine qualitätvolle zeitgenössische Fassung aus. Interessant ist, dass diese hochwertigen Versionen alle aus Stuck sind. Nur die mutmaßlich späteren, nicht mehr in der Werkstatt Antonios gefertigten Kopien sind in Terrakotta gefertigt worden. Sie unterscheiden sich oft durch eine weniger detaillierte Ausführung und motivische Ungenauigkeiten.

Diese Komposition eignete sich aufgrund der fehlenden Vertiefungen und Hinterschnitten sehr gut für die Vervielfältigung durch Abgüsse, man benötigte lediglich eine einfache Negativform.

### **Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum**

Inv.-Nr. 2846 (verschollen, Abb. 64)

Werkstatt Antonio Rossellinos, um 1455, Stuck, polychrom gefasst, 83 x 55 cm

*Erhaltungszustand:* Dem Sammlungskatalog von 1913 zufolge hatte das Relief eine „feine alte Bemalung und reiche Vergoldung“ und wurde in einem alten nicht zugehörigen Tabernakel ohne Inschrift ausgestellt.

*Provenienz:* 1880 durch Julia Hainauer in Florenz bei Stefano Bardini erworben; 1904 Schenkung Julia Hainauers an das Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Das Relief wurde während der ab 1939 einsetzenden kriegsbedingten Schutzmaßnahmen in die Kiste mit der Nr. 755 KFM verpackt, deren Auslagerungsort aber ab dem 7.4.1945 nicht mehr dokumentiert und deren Verbleib unbekannt ist.

*Literatur:* BODE 1897, S. 61, Nr. 14; BODE 1892–1905, Bd. 12, S. 103; BERLIN 1913, S. 63, Nr. 145; BERLIN 1933, S. 50f., Nr. 2846 (mit Abb.); BERLIN 2006B, S. 140.

Schottmüller empfand die Formen des Marmorreliefs in New York als sehr grob, das Berliner Relief sei demgegenüber feiner gearbeitet. Das Relief hatte eine kräftige Fassung mit gemalten Schattierungen, was laut Schottmüller deutlich zur Unterscheidung der einzelnen Gewandpartien und zur plastischen Wirkung beitrug (BERLIN 1913, S. 63). Mantelsaum und Manschette der Madonna sind reichhaltig verziert und lassen die Kleidung sehr kostbar erscheinen. Durch den zarten, transparenten Stoff des Schleiers scheint im Schulterbereich Marias die aufwendige Schmuckborte des Mantels durch. Der dunkle Mantelstoff ist hell gepunktet. Als weiteren Schmuck trägt das Christuskind eine schmale Perlenkette um den Hals. Sein Gewand weist alternierend schmale schwarze und breite weiße Streifen auf. Ähnliche Musterungen treten bei Versionen dieser Komposition in Cleveland (VI.A.3.1 Cleveland, The Cleveland Museum of Art) und New York (VI.A.3.1 New York, The Metropolitan Museum of Art) auf. Die feine Bemalung und zarte Ausführung der Muster, insbesondere an den Schmuckborten, spricht für eine zeitgenössische Fassung der Arbeit.

Die Maße entsprechen in etwa denen des Marmorreliefs, der Bildausschnitt ist der gleiche. Die geringfügig größere Höhe zeigt sich in einer größeren Freifläche über dem Kopf der Madonna, eine Veränderung, die aufgrund einer Rahmenanpassung notwendig gewesen sein könnte. Größe, Ausführung und zeitgenössische Fassung sprechen für eine nach dem Marmor entstandene Replik der Werkstatt.

### **Bologna, Privatsammlung**

19. Jahrhundert (?), Stuck, polychrom gefasst

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist eine moderne, vermutlich aus dem 19. bzw. 20.

	Jahrhundert stammende Fassung auf; ob das Objekt selbst ebenfalls aus dieser Zeit ist, lässt sich nicht sicher beurteilen.
Provenienz:	Privatbesitz, Bologna (1992).
Literatur:	Unveröffentlicht, die Angaben entstammen den Unterlagen der Morgan Library & Museum in New York.

### **Cleveland, The Cleveland Museum of Art**

Inv.-Nr. 1970.44

Werkstatt Antonio Rossellinos, um 1455, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 83,5 x 65,1 cm

Erhaltungszustand:	Das Relief weist einige Beschädigungen, Risse sowie kleinere Verluste an der Oberfläche und am Rand auf. Fassung und Vergoldung sind größtenteils aus dem 15. Jahrhundert.
Provenienz:	Sammlung Samuel L. Mathers; 1970 Vermächtnis der Sammlung Mathers an das Museum of Art, Cleveland.
Online-Quelle:	CLEVELAND MUSEUM OF ART (mit Abb.)

Diese Replik entspricht in ihrer hohen qualitativen Ausführung und der noch größtenteils aus dem 15. Jahrhundert stammenden Fassung den Arbeiten in Berlin (VI.A.3.1 Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum) und New York (VI.A.3.1 New York, The Metropolitan Museum of Art). Bei der leider stark beschädigten Fassung fällt vor allem wieder das schwarz-weiß gestreifte Tuch des Christuskindes auf, ein Muster, das in diesem Fall auch beim Schleier der Madonna Verwendung findet. Ihr Gewand ist golden, der Mantel blau. Das Kind trägt ein rotes Gewand mit dunklen Punkten. Der Hintergrund ist dunkel gehalten, die Bemalungen der Puttenköpfe ist stark in Mitleidenschaft gezogen. Sie haben goldene Haare sowie rote und blaue Flügel. Besondere Beachtung verdient hier die zarte Musterung der Stoffe. Der leider stark beschädigte goldene Mantelstoff Marias weist ein Brokatmuster auf. Ihr Nimbus ist ornamentiert und mit einer umlaufenden Punzierung mit Perlenmuster versehen. Das Christuskind trägt eine Halskette und ein Armband am rechten Handgelenk.

Die Ausführung der Fassung findet sich annähernd identisch bei dem Relief in New York wieder. Das Berliner Relief weicht stellenweise von der Stoffmusterung ab, zeigt aber mit dem gestreiften Tuch und dem gepunkteten Gewandstoff des Kindes grundsätzlich das gleiche Repertoire. Alle drei Reliefs sind vermutlich in der gleichen Werkstatt gefasst worden. Ihre fast identische Größe, lediglich die Arbeit aus Cleveland ist etwas breiter, lässt zudem auf eine Fertigung direkt nach dem Marmor in der Werkstatt Antonios schließen.

Dass es sich tatsächlich um eine Fassung der Werkstatt Neri di Biccis handelt, wie oft vermutet wird, lässt sich nicht sicher belegen. In seinen *Ricordanze* erwähnt dieser den Namen Antonios nicht (BICCI 1976).

Der aktuelle Rahmen ist venezianisch und stammt vermutlich aus der Zeit zwischen 1400 und 1450.

### **Ferrara, Corso Ercole I d'Este**

19. oder 20. Jahrhundert, Terrakotta

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht

### **Florenz, Kunsthandel**

19. Jahrhundert (?), Terrakotta

*Erhaltungszustand:* Es existieren leichte Beschädigungen an der Oberfläche, teilweise ist die Fassung abgeplatzt (Beurteilung nach der Fotografie in der Fotothek des KHI Florenz).

*Provenienz:* Kunsthandel, Florenz (1965).

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 204734).

### **Florenz, Museo Horne**

Inv.-Nr. 29

15. Jahrhundert (nach 1455), Stuck, polychrom gefasst, 93 x 68 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist mehrere Brüche auf, die moderne Fassung ist stark beschädigt.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* FLORENZ 1926, S. 18; FLORENZ 1961, S. 22; FLORENZ 1967, S. 151 (mit Abb.)

Die Komposition wurde zu einem hochrechteckigen Format ergänzt. Die Fassung verfälscht, ähnlich wie bei dem Relief im Bargello (VI.A.3.1 Florenz, Museo Nazionale del Bargello), die Haltung der Finger. Diese sind alle, im Unterschied zu der Marmorvorlage, in voller Länge dargestellt.

### **Florenz, Museo Nazionale del Bargello**

Inv.-Nr. 1419C (Abb. 62)

15. Jahrhundert (nach 1455), Stuck, polychrom gefasst, 84 x 61 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief war ehemals rechteckig, die oberen Ecken wurden später unregelmäßig abgebrochen. Heute wird es mit abgerundeten Ecken



ausgestellt. Es existiert eine Vielzahl kleinerer Beschädigungen; diese wurden oberflächlich ausgeglichen, als man bei einer früheren Restaurierung die Fassung komplett erneuerte. Diese neue Fassung weist Schäden auf, die Vergoldungen an Gewand und Mantel Marias sind kaum noch erhalten.

*Provenienz:* Sammlung Louis Carrand; seit 1888 befindet sich die Sammlung Carrand im Besitz des Museo Nazionale del Bargello, Florenz.

*Literatur:* BODE 1892–1905, Bd. 9, Nr. 69.

Aufgrund der kräftigen, modernen Fassung wird dem Objekt der zarte Charakter genommen. Es dominieren die Farben Rot (Gewand der Madonna, Flügel der Putten) und Blau (Mantel und - leicht dunkler abgestuft - auch Thron und Hintergrund). Das Rot hat vielfach als Untergrund für Vergoldungen gedient, die kaum noch erhalten sind. Gut erhalten ist diese aber noch am Heiligenschein der Madonna. Ihr Mantel ist zudem mit kleinen goldenen Sternen verziert. Einzelne Faltenpartien wirken aufgrund der monotonen Fassung sehr flächig. Das Gewand des Kindes ist beige. Der Thron verschwindet aufgrund der durchgehenden blauen Fassung fast völlig unter dem ebenfalls blauen Mantel. Ein weiteres Indiz für das fehlende Verständnis der räumlichen Gegebenheiten in der Fassung ist die linke Hand der Muttergottes, bei der alle Finger gerade ausgestreckt auf dem Stoff aufliegen. Bei der bildhauerischen Vorlage schiebt sich der Mittelfinger hingen mit dem obersten Glied unter den Stoff und ist nicht sichtbar.

### **Florenz, Piazza Donatello**

19. Jahrhundert, Stuck, 80 x 65 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in einem guten Zustand.

*Provenienz:* Das Relief wurde am Ende des 19. Jahrhunderts durch die Società Anonima Edificatrice an der Piazza angebracht.

*Literatur:* GUARNIERI 1987, S. 130 (mit Abb.)

Das Relief ist in einem modernen Steintabernakel aus pietra serena mit halbrundem Abschluss und Akanthusblattverzierung angebracht. Auf der Konsole steht die Inschrift: AVE MARIA.

Derlei Straßentabernakel sind in großer Vielzahl im 19. Jahrhundert in Florenz angebracht worden. Auf der vorspringenden Konsole des Rahmens können Kerzen oder Blumen aufgestellt werden. Über dem Rahmen ist zusätzlich eine Halterung für eine herabhängende Kerze angebracht. In ihrer Form ähnelt diese Arbeit einem Tabernakel mit Relief aus dem 16. Jahrhundert, das sich in der Via delle Brache befindet (VI.A.3.1 Florenz, Via delle Brache).

### **Florenz, Via de'Pescioni**

16. Jahrhundert, Stuck, 70 x 55 cm (mit Rahmen)

- Erhaltungszustand:* Das Relief weist an der Oberfläche leichte Beschädigungen auf.  
*Provenienz:* Das Tabernakel wurde zusammen mit dem Relief erst im 19. Jahrhundert an dieses moderne Gebäude versetzt.  
*Literatur:* BARGELLINI 1971, Taf. XLIX; SALVINI/SALVINI 1974; GUARNIERI 1987, S. 220f. (mit Abb.)

Die Komposition wurde hier in ein Oval eingepasst. Der Rahmen ist mit Akanthusblättern gestaltet. Vermutlich wurde er erst später um das Relief gelegt, da er weitaus gröber gearbeitet ist als das Relief selbst.

Die mittig unten am Relief noch immer sichtbare Volute des Throns wirkt deplatziert, da die größere rechte Volute aufgrund der Anpassung an die ovale Form abgeschnitten wurde. Ansonsten fügt sich die Komposition aber gut in das neue Format ein. Für genügend Halt sorgt im unteren Bereich der wie ein Abschluss wirkende linke Arm der Madonna. Das Format konzentriert die Figurengruppe noch stärker und betont den intimen Charakter der Darstellung.

### **Florenz, Via del Podestà**

19. Jahrhundert (?)

- Erhaltungszustand:* Gut  
*Provenienz:* Unbekannt  
*Literatur:* ARTUSI 1999, S. 85 (mit Abb.)

### **Florenz, Via delle Brache**

16. Jahrhundert, Stuck, polychrom gefasst, 85 x 65 cm

- Erhaltungszustand:* Das Relief weist starke Beschädigungen an der Oberfläche auf.  
*Provenienz:* Das Relief war bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter den Arkaden des Palazzo Nori in Florenz angebracht.  
*Literatur:* GUARNIERI 1987, S. 78f. (mit Abb.)

Der Rahmen (ebenfalls stark beschädigt, Inschrift: REGINA COELI [sic]) und das Relief stammen aus dem 16. Jahrhundert. Das Relief ist sehr grob bearbeitet, der Hintergrund weist kaum plastische Gestaltung auf. Bei der linken Hand der Madonna fehlt das zaghafte Schieben des Fingers unter den Mantelstoff, die Hand liegt plan auf. Die Finger wirken seltsam verkürzt. Zudem ist das Bildfeld sehr breit angelegt, und es wurde anstelle eines Flügels unter dem linken Puttengesicht ein viertes Gesicht hinzugefügt. Dies schafft zwar eine stärkere Symmetrie, sorgt aber für einen sehr unruhigen Hintergrund.

### **Florenz, Via di Carcheri**

20. Jahrhundert, Terrakotta, 70 x 45 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Vermutlich wurde das Relief direkt für diese Nische gefertigt.

*Literatur:* CINELLI/MAZZANTI/ROMAGNOLI 1994, S. 148, Nr. 111, Taf. 41.

Die Ädikulanische ist aus Sandstein (pietra arenaria, 200 x 110 cm) und stammt aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Die Inschrift auf dem Architrav lautet: NATUS EX DE VIRGINE MARIA. Das Relief steht auf einer Art Predella, die mit einer Darstellung des Schmerzensmannes, umgeben von Maria und dem hl. Johannes sowie zwei seitlich heranschwebenden Engeln, verziert ist. Dieses Relief entstand vermutlich bereits Ende des 19. Jahrhunderts (CINELLI/MAZZANTI/ROMAGNOLI 1994, S. 148).

### **Florenz, Via Faenza**

19. Jahrhundert, Stuck, 80 x 60 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist an der Oberfläche Beschädigungen auf.

*Provenienz:* Vermutlich wurde das Relief direkt für diese Nische gefertigt.

*Literatur:* GUARNIERI 1987, S. 135 (mit Abb.); SALVINI/SALVINI 1974.

### **Florenz, Via Geatano Pieraccini**

19. Jahrhundert, Terrakotta, 160 x 80 cm (mit Steinrahmen)

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Das Tabernakel stammt wohl aus dem 18. Jahrhundert, das Relief wurde später in die Nische versetzt.

*Literatur:* GUARNIERI 1987, S. 224 (mit Abb.)

### **Florenz, Via G. Montanelli**

19. Jahrhundert (?), in Bronzetönen gefasst

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht

### **Greenville S.C., USA**

15. Jahrhundert (nach 1455), Terrakotta, polychrom gefasst, 190 x 105 cm (mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist kleinere Absplitterungen und Beschädigungen der Fassung auf.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 282077).

Das Relief befindet sich in einem Ädikularahmen des 15. Jahrhunderts. Im unteren Bereich weist dieser eine spitz zulaufende Konsole auf. Hier ist ein Wappen angebracht, welches zwei gekreuzte Löwenpranken und darüberliegend einen vierlätzrigen Turnierkragen mit Lilien zwischen den Lätzen zeigt. Die Inschrift auf dem Rahmen lautet: AVE GRATIA PLENA. Verziert ist er des Weiteren mit kannelierten Pilastern; Kapitelle und Fries sind mit vegetabilen Ornamenten geschmückt.

### **London, Privatsammlung**

16. Jahrhundert (?), Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 56 x 52 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Sammlung des Lord Wemyss, London (1912).

*Literatur:* LONDON 1913, S. 32, Nr. 5.

Dieses Relief wurde 1912 im Burlington Fine Arts Club in London ausgestellt. Die Gewänder der Madonna und des Kindes sind dunkelrot, der Schleier Marias ist weiß mit alternierenden Streifen in blau, rot und gelb. Des Weiteren weist das Tuch über ihrer Schulter einen Stern auf. Der Nimbus der Muttergottes ist vergoldet. Die Flügel der Putten sind dunkelrot, blau, gelb und weiß gefasst. Der Hintergrund ist blau. Die Fassung ist vermutlich nicht zeitgenössisch, sondern aus dem 16. Jahrhundert (Beschreibung stammt aus LONDON 1913, S. 32, Nr. 5).

### **London, Victoria & Albert Museum**

Inv.-Nr. 108-1878 (Abb. 63)

Giovanni Buora (?), um 1495, Marmor, teilweise vergoldet, 80,5 x 69,7 cm

*Erhaltungszustand:* Das gut erhaltene Relief wurde 1960 gereinigt, dabei wurden Reste einer Vergoldung des 19. Jahrhunderts, die vorwiegend am Heiligenschein der Madonna, am Saum ihres Gewandes und den Flügeln der Putten zu finden waren, entfernt.

*Provenienz:* M. Lèon Gauchez; 1878 in Paris für das Victoria & Albert Museum angekauft.

*Literatur:* BODE 1892–1905, Bd. 12, S. 103; GOTTSCHALK 1930, S. 38-43; LONDON 1932, S. 39f.; PLANISCIG 1942, S. 53f.; LONDON 1964, S. 130f., Nr. 108; STEMP 1992, S. 127-129.

Dieses Exemplar in Marmor unterscheidet sich von den anderen durch seine rechteckigen Maße. Es ist sehr breit, der Kopf der Madonna ragt über den oberen Rand hinaus. Grundsätzlich gleicht die Darstellung in Haltung und Ausrichtung dem Relief in der Sammlung Morgan, differiert aber erheblich in der Ausgestaltung einiger Details und der stilistischen Ausführung, so dass eine Autorschaft Antonio Rossellinos ausgeschlossen werden kann. Der Kopf der Madonna ist komplett von einem Schleier umrahmt, das Haar

ist nicht zu sehen. Die Puttenköpfe im Hintergrund unterscheiden sich ebenfalls in ihrer Ausführung. Die Gewandstruktur ist sehr linear und flach.

Bode hielt die Arbeit noch für ein Werk Antonio Rossellinos. Gottschalk folgte ihm in der Annahme, traute sich aber aufgrund seiner lediglich auf Fotografien beruhenden Kenntnis des Werks kein abschließendes Urteil über die Qualität und den Bezug zum Relief in New York zu. Im Londoner Sammlungskatalog von 1932 war man hingegen bereits der Ansicht, es handle sich um eine Arbeit eines norditalienischen Künstlers nach Antonio Rossellino. 1964 entschied Pope-Hennessy sich in dem neuen Sammlungskatalog wieder für eine Arbeit aus florentinischem Umfeld, wenn auch nicht von Antonio ausgeführt.

Die Ausführung weist stilistische Ähnlichkeiten zu Werken des venezianischen Bildhauers Giovanni Buora (ca. 1450-1513) auf. Bestimmte Details des Reliefs, wie der im Verhältnis zur Figur übergroße Kopf der Madonna oder die eng am Körper klebenden Gewandfalten, die den Körper verdecken, sind charakteristisch für sein Werk (siehe zu Giovanni Buoras Leben und Werk sowie einer stilistischen Bewertung MARKHAM SCHULZ 1983). Das Gesicht der Madonna lässt sich mit einer Darstellung einer stehenden Madonnenfigur des Hochaltars in SS. Vito e Modesto in Spinea di Mestre vergleichen. Das Kopftuch ist in ganz ähnlicher Weise starr um den Kopf drapiert. Die Augen sind in gleicher Weise mandelförmig geschnitten und mit sehr prägnanten, rundlichen Oberlidern dargestellt. Der Altar wurde am 3. Oktober 1490 geweiht, vermutlich entstand die Figur kurz vorher. Ein Madonnenrelief Giovanni Buoras im Victoria & Albert Museum in London (um 1495-1500, Inv.-Nr. 316:1 to 13-1894) zeigt bei den Puttenköpfen im Hintergrund dieselbe Art und Weise, die Flügel um den Kopf zu drapieren. Beim rechten Putto des hier besprochenen Reliefs rahmen die Flügel das Gesicht exakt ein, ohne einen Haaransatz zu zeigen. Giovanni Buora war nie in Florenz, könnte aber das Werk Antonios durch die hohe Anzahl an kursierenden Nachbildungen kennengelernt haben.

## München, Bayerisches Nationalmuseum

Inv.-Nr. R 9485

Werkstatt Antonio Rossellinos, um 1455, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 84,5 x 57 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist Beschädigungen und Absplitterungen an der Oberfläche auf, die Fassung ist nur noch an einzelnen Stellen sichtbar.

*Provenienz:* 1910 vom Hofantiquar Julius Böhler aus dem Florentiner Kunsthandel erworben; Schenkung an den Bayerischen Verein für Kunstfreunde; Schenkung an den Bayerischen Staat; seit 1950 im Bayerischen Nationalmuseum München als Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen; durch Besitzabgleich der Bayerischen Institutionen 1995 in das Eigentum des Bayerischen Nationalmuseums München übergegangen.

*Literatur:* MÜNCHEN 1927, S. 52, Taf. 28.

Bei dem Relief handelt es sich um eine sehr hochwertige, fein ausgearbeitete Nachbildung. An den Heiligenscheinen sind punzierte Muster zu erkennen.

### **New York, The Metropolitan Museum of Art**

Inv.-Nr. 41.190.40a (Abb. 65)

Werkstatt Antonio Rossellinos, um 1455, Stuck, polychrom gefasst und vergoldet, 83,5 x 57,1 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist bis auf kleinere Beschädigungen an der Oberfläche, insbesondere der Fassung, in einem guten Zustand.

*Provenienz:* Sammlung Blumenthal; seit 1941 im Besitz des Metropolitan Museums of Art, New York (Vermächtnis Blumenthal).

*Literatur:* NEW YORK 1926A, Taf. XXXIII.

Das Relief beeindruckt mit einer gut erhaltenen Fassung des 15. Jahrhunderts. Das Gewand der Madonna ist vergoldet und mit einem feinen ornamentalen Muster versehen. Ein ähnliches florales Muster zeigt auch der vergoldete Nimbus, der zusätzlich mit einer umlaufenden perlenartigen Bordüre versehen ist. Hierin zeigt sich eine Ähnlichkeit zu dem Relief in Cleveland (VI.A.3.1 Cleveland, The Cleveland Museum of Art), dessen Fassung leider teilweise zerstört ist, aber dennoch unzweifelhaft dem Erscheinungsbild der New Yorker Madonna gleicht. Eine weitere wichtige Parallele sind der schwarz-weiß gestreifte Schleier und das Tuch des Kindes. Bei der New Yorker Arbeit lässt sich auf der zum Betrachter gedrehten Schulter der Muttergottes zusätzlich ein Stern erkennen. Der Mantel Marias ist dunkelblau. Das Gewand des Kindes ist rot und dunkel gepunktet. Die Flügel der Puttenköpfe im Hintergrund sind blau (oben rechts) und rot, wobei ihre ursprüngliche Vergoldung fast komplett verloren ist. Auch hier tragen die Figuren wieder Schmuck. Die Muttergottes hat zusätzlich zu ihren auch plastisch wiedergegebenen Stirn- und Haarbändern einen Ring am Mittelfinger der linken und einen am Ringfinger der rechten Hand. Das Christuskind trägt ein dunkles Armband am rechten Handgelenk und eine Halskette. Auch hierin sind Parallelen zu dem Relief in Cleveland zu erkennen. Beide Reliefs wurden sicher zusammen mit dem Berliner Werk und vielleicht dem Münchner in der gleichen Werkstatt gefasst. Ob es sich dabei um die häufig genannte des Neri di Bicci handelt, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden (vgl. dazu VI.A.3.1 Cleveland, The Cleveland Museum of Art).

Die Fassung trägt zu einem besseren räumlichen Verständnis der Körper bei, deren Partien durch die Farben optisch unterschieden werden. Hierbei zeigt sich auch der Gewinn der Farbfassung gegenüber dem weißen Marmor in der Sammlung Morgan. So wird beispielsweise das Knie der Madonna ganz links außen mit dem goldenen Gewandstoff bedeckt und nicht „versehentlich“ mit der Farbe des Mantelstoffes bemalt, wie es bei manchen moderneren Fassungen zu beobachten ist (VI.A.3.1 Florenz, Museo Nazionale del Bargello). In den Maßen unterscheiden sich die Arbeiten in der Sammlung Blumenthal, Cleveland, Berlin und auch München nur um wenige Zentimeter von dem Marmorwerk Antonios. Kleinere Verlängerungen in Höhe und Breite können auf die

Einpassung in einen Rahmen zurückzuführen sein, das eigentliche Bildfeld bleibt davon unberührt. Vermutlich handelt es sich auch hier um eine durch Abguss hergestellte Replik der Werkstatt Antonio Rossellinos.

Der aktuelle Tabernakelrahmen (Inv.-Nr.41. 190.40b) ist nicht original zugehörig, er wurde vermutlich einige Jahrzehnte nach dem Relief gefertigt. Die Darstellung Gottvaters in der Lünette stammt von Ambrogio Bevilacqua (nachweisbar von 1474 bis 1516).

### **New York, Privatsammlung**

19. Jahrhundert (?), Terrakotta, 116,84 x 73,7 cm (mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in einem sehr schlechten Zustand, es weist vielfache Brüche auf, die mehrfach gekittet wurden.

*Provenienz:* Privatbesitz, New York (1958).

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen den Unterlagen der Morgan Library & Museum in New York.

Der moderne Holzrahmen weist Reste einer Bemalung auf.

### **Paris, Musée du Louvre**

Inv.-Nr. RF 898

Ende des 15. Jahrhunderts (?), Stuck, 85 x 61 cm (117 x 92 x 16,5 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in einem sehr schlechten Zustand; die Oberfläche ist brüchig und porös, sie weist viele Fehlstellen auf.

*Provenienz:* Antiquar Godefroy Brauer; 1891 Ankauf für den Louvre.

*Literatur:* PARIS 2006, S. 191 (mit Abb.)

### **Paris, Musée Jacquemart-André**

Inv.-Nr. 2023

15. Jahrhundert (nach 1455), Stuck, polychrom gefasst, 86 cm hoch

*Erhaltungszustand:* Das Relief war ursprünglich oval abgeschlossen, es wurde später vergrößert und in einen rechteckigen Rahmen eingepasst. Der Zustand der Materialoberfläche ist schlecht, die Fassung an manchen Stellen abgeplatzt.

*Provenienz:* Laschi, Florenz; 1893 Ankauf für das Musée Jacquemart-André.

*Literatur:* VITRY 1907, S. 12 (mit Abb.); PARIS 1929, S. 127; PARIS 1975, Nr. 42.

Der aktuelle vergoldete Tabernakelrahmen stammt wohl aus dem 15. Jahrhundert. Das Relief selbst ist aufgrund der schlecht erhaltenen Fassung und der Anstückungen - eine

Verlängerung scheint es nicht nur am oberen, sondern auch am unteren Bildrand gegeben zu haben - schwer in seiner Qualität zu beurteilen.

### **Radensleben (Brandenburg), Privatsammlung**

Ende des 15. Jahrhunderts (?), Terrakotta

*Erhaltungszustand:* Auf einer älteren Fotografie weist das Relief eine sehr kräftige Fassung auf.

*Provenienz:* Sammlung des Freiherrn Ferdinand von Quast, Radensleben.

*Literatur:* FONTANE 1987, S. 46; Fotografie in der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 88210).

Die Komposition wurde an ein rechteckiges Bildformat angepasst. Theodor Fontane beschrieb das Relief 1883 in der vierten Auflage seiner „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ als Teil der Kunstsammlung des Freiherrn Ferdinand von Quast im Herrenhaus in Radensleben wie folgt: „Nr. 1: Madonna hält mit beiden Händen das auf ihrem Schoße sitzende Christuskind. Im Hintergrunde drei Cherubimköpfe. Gewand der Madonna mit reichem Muster modelliert und sodann vergoldet und bemalt. *Flaches Relief aus gebrannter Erde (Terrakotta)*, in reich vergoldetem Rahmen. Dieser hat die Inschrift ‚Ave Maria gratia plena, Dominus tecum‘. Wahrscheinlich eine Arbeit von Mino da Fiesole. Ein Exemplar, nach derselben Form gegossen, befindet sich im Berliner Museum.“

### **Rom, Kunsthandel**

Ende des 15. Jahrhunderts (?), Stuck, polychrom gefasst, 80 x 54 cm (190 x 90 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Sammlung Elia Volpi; Versteigerung bei Jandolo/Tavazzi, Rom, am 29.4.1910 (Nr. 379).

*Literatur:* ROM 1910, S. 43, Nr. 379, Taf. LXI.

Auf einer älteren Fotografie befindet sich das an der Oberfläche stark beschädigt wirkende Relief in einem mit Wappen verziertem Tabernakelrahmen, die Konsoleninschrift lautet: AVE GRATIA PLENA.

### **San Francisco, Grace Cathedral**

19. Jahrhundert (?), Stuck, braun-gelbe Fassung, 81 x 54 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Geschenk an die Grace Cathedral von Dr. William M. Fitzhugh Jr. (1958).



*Literatur:* Unveröffentlicht

**South Hadley (MA), Mount Holyoke College Art Museum**

Inv.-Nr. MH 130.P.OIV

19. Jahrhundert (?), Gips, teilweise vergoldet, 104,8 x 74,9 x 22,2 cm (mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das gut erhaltene Relief ist hochpoliert, einzig der Heiligenschein der Muttergottes weist eine vollständige Vergoldung auf.

*Provenienz:* Unbekannt, vermutlich um 1902 in die Sammlung des Mount Holyoke College Art Museum übergegangen.

*Online-Quelle:* FIVE COLLEGES AND HISTORIC DEERFIELD MUSEUM CONSORTIUM C (mit. Abb.)

**Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum**

Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (nach 1455), Stuck, polychrom gefasst, 77 x 54,5 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* 1828 aus der Sammlung Bartholdi für die Berliner Skulpturensammlung erworben (ab 1904 Kaiser-Friedrich-Museum); vor 1913 aus dem Museum veräußert.

*Literatur:* BERLIN 1888, S. 25, Nr. 69 (mit Abb.)

Das Relief wurde zu einem rechteckigen Bildformat ergänzt.

**Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Richmond, Privatsammlung**

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Ehem. Herbert Cook Collection, Richmond.

*Literatur:* NEW YORK 1926A, Taf. XXXIII.

Das im New Yorker Katalog von 1926 nur kurz erwähnte Relief soll sich in der Sammlung Herbert Cooks (1886-1939) in Richmond befunden haben. Diese Sammlung, die größtenteils auf den Großvater Francis Cook (1817-1901) zurückgeht, wurde Mitte des 20. Jahrhunderts aufgelöst und die Objekte verkauft.

**Unbekannter Aufbewahrungsort**

19. Jahrhundert (?), Stuck (?)

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 430923).

### Unbekannter Aufbewahrungsort

Terrakotta

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist auf einer älteren Fotografie eine leichte Beschädigung der Oberflächenstruktur auf.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 430924).

## A.4. *Madonna mit Kind, San Clemente a Rignano*

Antonio Rossellino, späte 1450er Jahre, Marmor, 74 x 51 cm (Abb. 66)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist kleinere Absplitterungen im unteren Reliefbereich und am Mantelsaum auf. Eine Restaurierung mit Reinigung erfolgte sowohl in den 1940er Jahren als auch 1994.

*Provenienz:* Seit 1822 in der Kirche San Clemente a Rignano (Schenkung des neuen Abtes Giovan Battista Caruana).

*Literatur:* GIGLIOLI 1915; GOTTSCHALK 1930, S. 53f.; PLANISCIG 1942, S. 36 und 55; RAGGHianti 1938, S. 176, Taf. 135; NEGRI ARNOLDI 1972; CONTI 1986, S. 60-63; POPE-HENNESSY 1988; CANEVA 1996; CANEVA 1999, S. VI-VIII; NEGRI ARNOLDI 2003, S. 60f.

Präsentiert wurde das Relief zuletzt in einem zurückhaltenden modernen Rahmen aus Stuck, der die halbrunde Form des Abschlusses aufnimmt (Anfang des 20. Jahrhunderts befand sich das Relief noch in einem rechteckigen Rahmen mit ornamentierter Umrandung, siehe dazu GIGLIOLI 1915, Taf. II). Nach einer Restaurierung in den 1940er Jahren hat es 1994 eine umfangreichere Kampagne gegeben, bei der insgesamt vier Werke der Kirche San Clemente restauriert wurden. Das Madonnenrelief musste hauptsächlich vom Schmutz der vergangenen Jahrzehnte befreit werden, unter anderem wies die Schulter der Madonna Rostflecke auf, die von einer darüber liegenden Eisenfensterrahmung herrührten (siehe den Restaurierungsbericht bei CANEVA 1996). Ob bestimmte Reliefpartien tatsächlich einst vergoldet waren, wie es Giglioli 1915 vermutete, muss Mutmaßung bleiben - Spuren sind keine mehr vorhanden.

Als einziges der hier zu besprechenden Marmorwerke Antonio Rossellinos befindet sich das Werk nicht in einem musealen Kontext, sondern in einer Kirche unweit von Florenz. Die Kirche San Clemente a Rignano (vor 1986 als San Clemente a Sociana bezeichnet) liegt in der Gemeinde Reggello. Die erste Erwähnung einer Kirche an diesem Ort stammt aus dem Jahr 1274. Aus dem 16. Jahrhundert sind ausführlichere Quellen bekannt, die von Umbauten zeugen und von einer Weihe der Kirche im Jahr 1580 berichten. In den Jahren 1733 und 1877 erlebte die Kirche weitere größere Restaurierungsmaßnahmen und Umbauten, die das Bild des Baus veränderten (siehe zur langen und wechselvollen Geschichte der Kirche, ihrem früheren Erscheinungsbild sowie der Ausstattung CANEVA

1999). Das hier zu besprechende Relief wird erstmals in einer 1822 dem Inventar von 1818 hinzugefügten Bemerkung erwähnt (die früheren Inventare der Kirche von 1757, 1800 und 1817 listen das Werk nicht auf, vgl. GIGLIOLI 1915, S. 149). Im Rahmen einer durch den neuen Abt der Kirche, Giovan Battista Caruana, veranlassten neuen Kirchengestaltung wurden einige Kunstwerke durch hochwertigere ersetzt. Bei dieser Gelegenheit scheinen auch zwei leuchtertragende Engel sowie das Madonnenrelief in die Kirche gekommen zu sein. In der Anmerkung von 1822 heißt es: „Quello (quadro) in cornu Evangelii, è di marmo di basso rilievo e rappresenta l'immagine di Maria Santissima con Gesù Bambino fra le braccia [sic]; vi sono ancora due serafini in marmo, che tengono in mano un lucernario. L'immagine della Madonna si dice che sia opera di Mino da Fiesole.“ (Zitiert nach CANEVA 1999, S. VI). Es ist die erste Erwähnung des Madonnenreliefs überhaupt. Über einen früheren Aufstellungsort oder Besitzer ist nichts bekannt.

In den nachfolgenden Jahren wechselte das Werk noch häufiger den Standort innerhalb der Kirche. In einem Inventar aus dem Jahr 1843 ist als vorübergehender Aufbewahrungsort des Madonnenreliefs das Pfarrhaus erwähnt. Spätestens 1853 gelangte es aber wieder in die Kirche (siehe dazu ein Inventar von 1853, CANEVA 1996). Giglioli war es, der 1914 das Relief für die Forschung „wiederentdeckte“ und es in einem Aufsatz einer breiten Öffentlichkeit bekannt machte. Damals hing das Relief über einem Altar des rechten Querschiffes. Diesen Standort hatte es im Zuge der 1877 stattfindenden Umbauarbeiten des Pfarrers Jacopo Burberi erhalten. Die beiden erwähnten Engel fanden ebenfalls dort Aufstellung und flankierten fortan das Relief. Ab 1940 wurde das Relief in La Verna ausgelagert, um es vor den Gefahren des Krieges zu schützen. Nach einer Restaurierung konnte es dann 1949 an seinen letzten Ort in der Kirche zurückkehren. Heute befindet sich das Relief im linken Querschiff der Kirche, in einer kleinen schlichten Nische an der Außenwand. Es wird von den erwähnten Leuchterengeln flankiert.

Von dieser Komposition ist nur dieses eine Exemplar in San Clemente a Rignano bekannt. Siehe zu einer ausführlichen Besprechung des Werks Kapitel III.2.2.

## **A.5. Madonna mit Kind und zwei Engeln, Wien, Kunsthistorisches Museum**

Inv.-Nr. 5455 (Abb. 67)

Antonio Rossellino (an den Hintergrundengeln Werkstattbeteiligung, vielleicht Domenico Rossellino), um 1460, Marmor, 69,5 x 52 cm

*Erhaltungszustand:* Sehr gut, es gab verschiedene Restaurierungen, bei denen spätere Farbschichten und Vergoldungen entfernt wurden.

*Provenienz:* 1788 in den Kunstsammlungen des Schlosses Ambras, Innsbruck, nachweisbar; ab 1830 in Wien; seit 1880 in der Wiener Kunstammer (Kunsthistorisches Museum, Wien).

*Literatur:* ILG 1883; GOTTSCHALK 1930, S. 52f.; POPE-HENNESSY 1985, S. 283; WIEN 1988, S. 159; KECKS 1988, S. 103; POPE-HENNESSY

1988; POESCHKE 1990, S. 138;  
MÜNCHEN/WIEN/CHÂTEAU BLOIS 1998, S. 245; WEISS 2005,  
S. 340-342; WIEN 2013, S. 29.

Der Erhaltungszustand ist ausgesprochen gut. Die heutige Oberflächenwirkung konnte allerdings erst nach der Abnahme späterer Farbschichten und Vergoldungen erzielt werden, die dem Relief in den letzten Jahrhunderten zugefügt worden waren und die bei einer Reinigung vor dem Ersten Weltkrieg entfernt wurden (siehe eine ältere Aufnahme mit Fassung an den Nimben, den Engeln sowie dem Gewand der Madonna bei ILG 1883). Obwohl das Relief erst seit 1788 in Innsbruck nachweisbar ist, vermutete bereits Albert Ilg 1883, dass das Relief anlässlich der Hochzeit Claudia de'Medicis mit Erzherzog Leopold V. im Jahr 1626 nach Österreich gekommen sein muss. In diesem Zusammenhang lasse sich auch der prachtvolle florentinische Rahmen aus Nussbaumholz aus dem frühen 17. Jahrhundert gut erklären, mit dem das Relief ursprünglich nach Wien gelangte (Inv.-Nr. 3455). Inventare oder Pläne, die Aufschluss über den Standort des Reliefs geben könnten, existieren aus dieser Zeit leider nicht. Dass ein von dem Archivar Roschmann zwischen 1715 und 1730 verfasstes Inventar über die Gegenstände in der Sammlung des Schlosses Ambras und der Schlosskapelle das Relief nicht auflistet, liegt vermutlich daran, dass sich das Werk zu diesem Zeitpunkt wohl noch in der Hofburg Innsbruck befand (ILG 1883). Aus der Residenz kamen später viele Objekte nach Ambras. Erstmals erwähnt wird das Relief unter den Ausstattungsstücken der Schlosskapelle in dem Ambraser Inventar von 1788. Folgender Vermerk ist zu lesen: „Nr. 285. Ein schönes Marienbild, sitzend mit dem ebenfalls sitzenden Kind auf ihrer Schooß, halb erhoben, aus weißen Marmor gehauen, und an einigen Orten vergolddt, in einer geschnitzten, ganz vergoldten Ram.“ (Ambraser Inventar 1788, Teil III, fol. 215v-216r; zitiert nach WEISS 2005, S. 342). In weiteren Inventaren der Ambraser Sammlung von 1811 und 1818/19 heißt es beide Male: „Nr. 285. Maria mit dem Kinde, oben zwei Engel, Basrelief in weissem Marmor mit hölzener, vergoldeter Rahm von Bildhauerarbeit. Schätzungswerth 200 fl.“ (Zitiert nach ILG 1883).

Die bis heute bestehende Vermutung, dass das Madonnenrelief als Hochzeitsgeschenk 1626 nach Innsbruck kam, konnte in den letzten Jahren von Sabine Weiss untermauert werden. Sie führte einen Brief Claudia de'Medicis an die Schwägerin Maria Magdalena an, in dem diese gebeten wird Claudia ein Andachtsbild zu schicken: „[...] prego V.A. a volermi mandare un santino scritto di sua mano et ancora uno del Granguia (?), che lone toro perpetuo obligo [...]“. (SP 38, zitiert nach WEISS 2005, S. 340). Die Vermutung liegt nahe, dass daraufhin das Madonnenrelief geschickt worden sein könnte. Als zweites Indiz führte Weiss einen weiteren Brief vom 15. November 1627 an, der von dem Kammerdiener Erzherzog Leopolds, Kaspar Griessauer, stammt (KS I/1622). Leopold befand sich zu diesem Zeitpunkt auf einer Reise im Elsass, und sein Kammerdiener richtete eine Frage zur Umhängung eines zuvor sich im Schlafgemach Claudias befindlichen Marienbildes an ihn. Claudia wollte gerne ein Oratorium in einer Ecke ihres Schlafgemachs haben, wovon Kammerdiener und Hofmaler allerdings abrieten. Sie empfahlen dagegen ein Gewölbe und erkundigten sich in dem Brief bei Leopold, ob denn ein richtiger Altar errichtet werden solle oder nur einer für „[...] *Vnsser lieben Frawen bildet, wie Er zuevor in der*

*Schlafcamer* [Claudias] *aufgericht gewen*[...]“. Die vollständige Textstelle lautet (zitiert nach WEISS 2005, S. 341):

„Deß von der Für. Dht. meiner Gsten. Frawen begertten Oradorium, hab Ich den Marthin Maller [=Polak] die gelegenheit deß orths gezaigt, wellicher aber garnit für Ratsam halttet, zwar Es wol mit Predtern daß Egg von dem fenster biß zue der stiegen auf daß Sollel [=den kleinen Söller] khundte ain-  
genommen werden, wurdte aber der gantzen Schlafcamer ain Vnformb und Vngelegenhait machen. Hab Ihme aber außwendig die gelegenheit daß khleinn gewelbe, da Jetz die hailtumber Innen sei (weil Ich den Schlißl nit hab) ge-  
zaigt, welliches Er und Ich besser zuer Devotion für Rathsam halten, da solliches geöffnet und sieß besser sehen khunden, wie die gelegenheit Inwen-  
dig beschaffen wer. Ich vermain (ohne gehorsamist maßgeben) wan man die khesten [=Kästen] so darinnen stehen, herauß brechen thet und alßdan sollen oben herumb die Hailthumbmer darauff zusetzen, wellich nicht auf den alttar stehen khunden, machte, vermain Es wurdte die weidte vast haben, alß wan man daß Egg in der Schlaffcamer ainfaste. Auch ob Eur Für. Dht. [=Leo-  
pold] ain Rechten ordentlichen Alttar haben wollen oder nur [einen Altar] mit Vnsser Lieben Frawen bildet, wie Er zuevor in der Schlafcamer aufgericht gewen [=gewesen] zuerichten solle, Er wartte also dessen underthenigist von Eur. Fr. Dht. die Vissierung neben den Vberschlag deß Vnkostenß mit ehisten underthenigist überschickt werden.“

Leider wurde das Bild in keinem der erwähnten Schriftstücke näher beschrieben, so dass es eine Vermutung bleiben muss, ob es sich um das sich heute in der Kunstkammer in Wien befindliche Relief handelt. Jedoch gibt es kein weiteres heute bekanntes Werk aus Innsbruck, das besser zu den damaligen Beschreibungen passt.

Siehe zu einer ausführlichen Besprechung des Reliefs Kapitel III.2.3.

### A.5.1. Die Wiederholungen dieser Komposition

Die meisten Nachbildungen sind etwas größer. Die Bewertung der einzelnen Reliefs ist recht schwierig, da sie oft modern überfasst wurden. Keine der Arbeiten weist eine den Repliken des Reliefs in der Sammlung Morgan vergleichbare Fassung auf.

#### Berlin, Bode-Museum

Inv.-Nr. 2281 (Abb. 71)

Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (nach 1460), Stuck, 75 x 59 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief war während des Zweiten Weltkriegs Bränden ausgesetzt, welche die Oberfläche zerstörten.

*Provenienz:* Elia Volpi, Florenz; 1896 Geschenk an das Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin (heutige Bode-Museum).

*Literatur:* BERLIN 1913, S. 63, Nr. 146; BERLIN 1933, S. 50 (mit Abb.)

Da das Relief heutzutage eine schwarze, gänzlich verkohlte Oberfläche aufweist, ist eine Beurteilung seiner Qualität leider unmöglich. Schottmüller beschrieb die Fassung in den Berliner Katalogen als naturalistisch mit reicher Vergoldung. Aufbewahrt wurde das Relief in einem zeitgenössischen, aber nicht zugehörigen Tabernakelrahmen. Eine alte Fotografie vermittelt den Eindruck eines grob gearbeiteten Reliefs mit kräftiger, nicht originaler Fassung.

### **Bristol, Museum and Art Gallery**

Inv.-Nr. K6018 (Abb. 69)

Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (nach 1460), Stuck (?), 140 x 80,5 x 15,5 cm (mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist eine brüchige Oberflächenstruktur mit einer Fassung auf, die teilweise abgeplatzt ist.

*Provenienz:* Countess Frederika E.M. Waldburg; Adrian Wright; John D. Lay; 2003 Stiftung an Museum and Art Gallery, Bristol.

*Online-Quelle:* BRISTOL, MUSEUM AND ART GALLERY.

Das Relief in Bristol hat eine kräftige Fassung, die wohl aus jüngerer Zeit stammt als das Relief. Die *gamurra* sowie die Gewänder der Engel sind rot. Die *giornea* und das Kopftuch der Madonna sind blau, auch der Hintergrund ist in diesem Farbton gehalten. Das Gewand des Christuskindes ist weiß. Die Nimben sind vergoldet.

Der aktuelle Tabernakelrahmen des Reliefs stammt aus dem 15. Jahrhundert und könnte aus der Werkstatt Giulianos da Maiano stammen (mdl. Auskunft, Museum and Art Gallery, Bristol, Dezember 2012). In der Lünette ist der heilige Geist in Form einer Taube dargestellt.

### **Honolulu, The Academy of Arts**

Inv.-Nr. 2727

Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (nach 1460), Stuck, 124,4 x 83,8 cm (mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Sammlung Mrs. M. Chauncey Blair, Chicago; Kunsthandel French & Co., New York; Sammlung Charles M. Cook, Honolulu; seit 1929 in der Academy of Arts, Honolulu.

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Bibliothek der Fondazione Federico Zeri, Bologna (Nr. 73290).

### **New York, Kunsthandel**

Spätes 15. Jahrhundert (?), Stuck, polychrom gefasst, 139,7 x 76,2 cm (mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist auf einer alten Fotografie Beschädigungen und Absplitterungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Verkauf bei Stefano Bardini in New York (April 1918); P.W. French & Co.

*Literatur:* NEW YORK 1918, Nr. 357.

Das Relief weist am Hinterkopf der Maria ein Loch auf, das zur Anbringung von Schmuck gedient haben könnte. Eine genauere Beurteilung der Qualität der Ausführung ist aufgrund der alten Fotografie und des schlechten Erhaltungszustands nicht möglich. Das Gewand der Madonna ist rot, ihr Mantel blau, das Kopftuch weiß. Das Tuch des Christuskindes ist dunkelrot. Die Hintergrundengel tragen ein grünes Gewand und haben rote Flügel. Teile der Fassung könnten original sein (siehe zu dieser Beschreibung NEW YORK 1918, Nr. 357). Der rote Grund bei den Flügeln diente ursprünglich wohl als Untergrund für eine Vergoldung.

Der florentinische Rahmen in Ädikulaform stammt aus dem 15. Jahrhundert. Er ist polychrom gefasst und vergoldet, an der Konsole ist er mit Wappen verziert, der Fries weist Girlanden und Puttenköpfe auf.

### **New York, Privatsammlung**

Spätes 15. Jahrhundert (?), Stuck, 71,2 x 58,4 cm

*Erhaltungszustand:* An dem sehr flach wirkenden Relief sind an den Rändern leichte Abstoßungen zu sehen (Fotografie in DETROIT 1938).

*Provenienz:* Charles Timbal, Paris; Gustave Dreyfus Collection, Paris; Privatsammlung, New York (1938).

*Literatur:* VITRY 1907, S. 12-16; DETROIT 1938, Nr. 40 (mit Abb.)

### **Northampton, Smith College Museum of Art**

Inv.-Nr. SC 1927:2-1

Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (nach 1460), Gips, polychrom gefasst, 69,2 x 51,4 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist starke Beschädigungen und Absplitterungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Geschenk von Sir Joseph Duveen an das Smith College Museum of Art (1927).

*Online-Quelle:* FIVE COLLEGES AND HISTORIC DEERFIELD MUSEUM CONSORTIUM A (mit Abb.)

## Paris, Musée du Louvre

Inv.-Nr. Campana 16

Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (nach 1460), Stuck, polychrom gefasst, 69,5 x 53,5 x 8,5 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist kleinere Beschädigungen an der Oberfläche auf, die kräftige Fassung ist aus jüngerer Zeit.

*Provenienz:* Sammlung Campana; 1862 Ankauf der Sammlung durch den Louvre.

*Literatur:* PARIS 2006, S. 192 (mit Abb.)

Die Detailformen, wie die Falten am Schleier oder am Gewand, sind grob gearbeitet. Die sehr kräftigen Farben der Fassung und deren undifferenzierter Auftrag verleihen dem Relief einen etwas plumpen Gesamteindruck.

## Rom, Kunsthandel

Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (nach 1460), Stuck, 69 x 52 cm (88 x 70 x 12 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist zahlreiche kleinere Fehlstellen und Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Sammlung Ole Olsen, Kopenhagen; Verkauf bei Winkel und Magnussen, Kopenhagen, zwischen 1943 und 1953; Sammlung J. B. Hartmann; Privatsammlung.

*Online-Quelle:* MINERVA AUCTIONS, ROM (mit Abb.)

In der rechten unteren Ecke ist eine kleine verzierte Armlehne des Stuhls zu sehen.

## St. Petersburg, Eremitage

Inv.-Nr. 1874 (Abb. 68)

Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (nach 1460), Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 70,5 x 52 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist kleinere Beschädigungen der Oberfläche auf, die kräftige Fassung ist wohl aus jüngerer Zeit. 1982-1983 erfolgte eine umfassende Restaurierung.

*Provenienz:* Privatsammlung (Marija Nukolaevna Romanova); zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Kunstakademie, St. Petersburg; Staatliche Stieglitz Schule für Kunst und Industrie, St. Petersburg/Leningrad; seit 1926 in der Eremitage, St. Petersburg.

*Literatur:* MATZOULEVITCH 1936; ST. PETERSBURG 1988, S. 24; ST. PETERSBURG 2008, S. 29f.



Die Bemalung ist in sehr kräftigen Farben ausgeführt, sie orientiert sich aber in Details an Fassungen des 15. Jahrhunderts. Teilweise werden die Feinheit und die Details des Reliefs durch den undifferenzierten Farbauftrag überdeckt. Es dominiert die Farbe Blau (Hintergrund, Mantel der Madonna - an der Innenseite ist dieser zudem golden gepunktet). Das rötliche Untergewand der Muttergottes und die Nimben weisen Spuren einer Vergoldung auf und sind ornamentiert. Der Schleier Marias und das Gewand des Kindes sind weiß, das Kopftuch weist zudem schwarze Streifen auf. Das Gewand des rechten Engels sowie Verzierungen beim linken Engel sind rot. Negativ auf den Gesamteindruck wirken sich vor allem die aufgemalten rosa Wangen der Gesichter aus.

### **Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum**

Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (nach 1460), Stuck, 69,5 x 53 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* 1885 von Adolf von Beckerath in Florenz erworben, Geschenk an die Berliner Skulpturensammlung (ab 1904 Kaiser-Friedrich-Museum); vor 1913 aus dem Museum veräußert.

*Literatur:* BERLIN 1888, S. 25, Nr. 68 (mit Abb.)

In dieser Version kann man rechts unten eine Stuhllehne erkennen.

### **Washington D.C., National Gallery of Art**

Inv.-Nr. A53; Sammlung Kress Nr. KI25I (Abb. 70)

Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (nach 1460), Stuck, teilweise vergoldet, 69,8 x 55,2 cm (114,3 x 93,98 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief war ehemals farbig gefasst. Insgesamt hat das Relief eine eher unebene, nicht einheitlich modellierte Oberfläche (teilweise abgenutzt, teilweise stark geglättet, teilweise extrem stark gearbeitete Konturen).

*Provenienz:* Charles Timbal, Paris; Gustave Dreyfus, Paris; Duveen Brothers, New York; 1941 von der Kress Foundation angekauft; seit 1941 in der National Gallery of Art.

*Literatur:* VITRY 1907, S. 12f.; DETROIT 1938, Nr. 40; NEW YORK 1944, Nr. 80; WASHINGTON D.C. 1976, S. 24.

Das früher als eigenhändiges Werk Antonio Rossellinos anerkannte Relief ist dem Marmorstück in Wien sehr ähnlich, aber im Detail viel gröber ausgeführt. Um ein Modell für das Marmorrelief handelt es sich - entgegen der im Katalog der Brüder Duveen von 1944 vertretenen Auffassung - wohl nicht.

## A.6. Altman-Madonna, New York, The Metropolitan Museum of Art

Inv.-Nr. 14.40.675 (Abb. 72)

Antonio Rossellino (an den Hintergrundengeln Werkstattbeteiligung, vielleicht Domenico Rossellino), Mitte der 1460er Jahre, Marmor, stellenweise Reste einer Vergoldung, 73,3 x 53,7 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in einem guten Zustand, lediglich der Marmor hat sich im Laufe der Jahre bräunlich verfärbt. Dadurch sieht die Oberfläche unregelmäßig aus. An Gewand und Nimben sind Reste einer Vergoldung vorhanden, ob diese zeitgenössisch ist, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen.

*Provenienz:* Im Besitz des Grafen Cosimo Alessandri, Florenz; 1877 Ankauf durch die Sammlung Oscar Hainauer, Berlin; 1906 Ankauf durch die Brüder Duveen; 1909 Ankauf durch Benjamin Altman (1840-1913); seit 1913 im Besitz des Metropolitan Museum of Art (Vermächtnis Benjamin Altmans).

*Literatur:* BODE 1897, S. 61, Nr. 6; NEW YORK 1928, S. 125f.; GOTTSCHALK 1930, S. 42; PLANISCIG 1942, S. 27f. und 52f.; NEW YORK 1944, Nr. 88; NEW YORK 1970, S. 202, Nr. 192; POPE-HENNESSY 1970; KECKS 1988, S. 102; NEW YORK 2011, S. 13-15; NEW YORK 2012, S. 298.

Die heutige Wahrnehmung des ansonsten gut erhaltenen Reliefs wird vor allem durch den leider sehr bräunlich und fleckig verfärbten Marmor getrübt. Es handelt sich dabei nicht um eine von Anfang an bestehende Farbgebung, sondern um eine erst später entstandene Verfärbung (siehe dazu die Ausführungen im Katalogteil VI.A.3). Diese tritt bei Arbeiten der Werkstatt Antonio Rossellos ähnlich stark bei der Büste des Giovanni Chellini, dem hl. Sebastian im Museo della Collegiata in Empoli sowie der Statue Johannes des Täufers im Bargello, Florenz, auf.

Von dieser Komposition existiert lediglich diese Marmorversion in New York, es ist keine weitere Kopie bekannt. Siehe zu einer ausführlichen Besprechung des Reliefs Kapitel III.2.4.

## A.7. Madonna mit Kind und zwei Putten, Berlin, Bode-Museum

Inv.-Nr. 1709 (Abb. 73)

Antonio Rossellino, späte 1460er Jahre, Marmor, 75 x 50,5 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief erlitt kriegsbedingt großen Schaden. Es wurde in sei-

nem Auslagerungsort, dem Leitturm in Berlin-Friedrichshain, im Mai 1945 während eines Brandes stark beschädigt. Erhalten geblieben sind vor allem die erhabenen Partien des Reliefs. Große Teile der Madonna und des Christuskindes sowie der unteren Thronpartie existieren noch. Vom Hintergrund blieben Teile der linken und wenige Teile der rechten Umrahmung erhalten sowie ein kleines Fragment eines Puttengesichtes, das in der rechten oberen Ecke anzusiedeln ist. Alle Teile wurden allerdings in ihrer Struktur stark beschädigt, sie wiesen Risse und Absplitterungen und eine raue Oberfläche auf.

Spätere Restaurierungen in den 1950er Jahren und 1980 sicherten den Bestand. Eine erneute Restaurierungskampagne 2011 ergänzte unter Zuhilfenahme eines alten Gipsabdrucks des Originals die Fehlstellen mit einem helleren Kunststoff, wodurch das Relief heute wieder vollständig erscheint.

*Provenienz:*

1890 wurde das Relief in Florenz für die Skulpturensammlung der königlichen Museen zu Berlin erworben (ab 1904 im neu gegründeten Kaiser-Friedrich-Museum); nach dem 7.4.1945 war der Auslagerungsort der Leitturm in Friedrichshain, der im Mai zerstört wurde; von dort gelangte das schwer beschädigte Relief in der Nachkriegszeit in die Sowjetunion; 1958 erfolgte die Rückgabe an das Bode-Museum (ehem. Kaiser-Friedrich-Museum) in Berlin.

*Literatur:*

BODE 1892–1905, S. 103; BERLIN 1913, S. 59, Nr. 137; GOTTSCHALK 1930, S. 38–42; BERLIN 1933, S. 46f., Nr. 1709; PLANIS-CIG 1942, S. 27f. und 54; POPE-HENNESSY 1970, S. 143; BERLIN 1979, S. 139–141, Nr. 53; KECKS 1988, S. 102; NEGRI ARNOLDI 2003, S. 63; CAGLIOTI 2004D; BERLIN 2006B, S. 249; DONATI 2013.

Das Relief soll sich ursprünglich in der Hauskapelle oder der Guardroba der Medici im Palazzo Pitti befunden haben; später dann in der Nähe von Siena (BERLIN 1933, S. 47). Dies kann jedoch nicht bewiesen werden.

Die erhaltenen Fragmente des 1945 zerstörten Reliefs wurden noch in der Sowjetunion mit Polybutylmethacrylat gefestigt und anschließend mit Gips auf einer Marmorplatte fixiert. Auf Vorkriegsaufnahmen auszumachende und auch durch schriftliche Überlieferungen bekannte Vergoldungen ließen sich an den Fragmenten jedoch nicht mehr feststellen (BERLIN 1979, S. 139–141, Nr. 53). Im Rahmen einer Ausstellungsplanung 1980 erfolgten neuerliche Restaurierungsmaßnahmen, die u.a. zum Ziel hatten, den teilweise falsch rekonstruierten Zustand zu korrigieren. So waren die Köpfe zu tief in den Gipsuntergrund versenkt worden, und auch die Haltung stimmte nicht mit dem ursprünglichen Zustand überein. Durch einen noch vor dem Krieg von dem Relief gefertigten Gipsabdruck ließen sich diese Fehler erkennen und Korrekturen durchführen. Dieser Abdruck belegt auch, dass bereits zum damaligen Zeitpunkt ein Daumen fehlte, was auch auf den Vorkriegsfotografien zu sehen ist. Man verfüllte nun sämtliche Risse mit einer Mischung

aus Marmormehl und Kaliwasserglas. Anschließend überzog man die Oberfläche mit einem schwachen Wachs, so dass dem Marmor wieder ein matter Glanz verliehen werden konnte. Eingepasst in einen überwiegend neuen Rahmen, wirkte das Bildfeld nun wieder geschlossen, und die erhaltenen Bruchstücke gaben vor einem zurückhaltend gestalteten Hintergrund einen Eindruck des einstigen Zustandes wieder. Später entschied man sich jedoch endgültig dafür, dass vollständige Relief anhand des erhaltenen Gipsabdruckes des Originals zu rekonstruieren und die Fehlstellen aufzufüllen. So präsentiert sich das Werk seit 2012 wieder vollständig, die ergänzten Stellen sind durch eine leicht hellere Farbgebung gekennzeichnet.

Siehe zu einer ausführlichen Besprechung des Reliefs Kapitel III.2.5.

### **A.7.1. Die Wiederholungen dieser Komposition**

Von dem Berliner Relief ist lediglich eine Kopie bekannt, die vermutlich modern ist. Eine Verbreitung der Komposition im 15. und 16. Jahrhundert scheint es nicht gegeben zu haben.

#### **Unbekannter Aufbewahrungsort**

19./20. Jahrhundert (?), polychrom gefasst

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist eine sehr kräftige Fassung auf.

*Provenienz:* Das Relief befand sich 1987 in einer Privatsammlung in den Niederlanden.

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen den Unterlagen der National Gallery of Art in Washington D.C.

### **A.8. Die Madonna mit dem stehenden Kind, Washington D.C., National Gallery of Art**

Inv.-Nr. A3I; Sammlung Kress Nr. KSF5G (Abb. 74)

Antonio Rossellino, um 1469, Marmor, 84 x 56 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist gut erhalten, es existieren zwei Bruchkanten im oberen linken Bereich. Stellenweise weist das Relief bräunliche Verfärbungen der Oberfläche auf. 1956 wurde es durch J. Ternbach gereinigt.

*Provenienz:* Im 18. Jahrhundert durch ein Mitglied der Granby-Familie in Italien erworben; am 16. Juli 1925 bei Christie's in London versteigert; 1926 befand es sich in der Clarence H. Mackay Collection; Duveen Brothers; seit 1936 in der Kress Collection; seit 1941 ist es in der National Gallery of Art in Washington D.C. ausgestellt.

*Literatur:* NEW YORK 1926C, Nr. 12; PLANISCIG 1942, S. 44 und 59; POPE-HENNESSY 1970, S. 145f.; WASHINGTON D.C. 1976, S. 22; KECKS 1988, S. 103f.; CARL 2006, Bd. 1, S. 59f., Anm. 80.

Der Rahmen ist modern. Zu den erst nach der Bearbeitung des Steins eingetretenen bräunlichen Verfärbungen siehe die Ausführungen im Katalogteil VI.A.3.

Siehe zu einer ausführlichen Besprechung des Reliefs Kapitel III.3.

## A.9. Die Anbetung des Kindes, Florenz, Bargello

Inv.-Nr. 90 S (Abb. 90)

Antonio Rossellino (mit Beteiligung der Werkstatt, u.a. Benedetto da Maiano), Beginn der 1470er Jahre, Marmor, teilweise vergoldet, Durchmesser: 115 cm

*Erhaltungszustand:* Sehr gut

*Provenienz:* Privatsammlung, Raffaello Maldura; ab 1819 in den Uffizien, Florenz; seit 1873 im Museo Nazionale del Bargello, Florenz.

*Literatur:* BODE 1892–1905, S. 101f.; GOTTSCHALK 1930, S. 63f.; PLANISCIG 1942, S. 44f. und 59; HARTT/CORTI/KENNEDY 1964, S. 91; POPE-HENNESSY 1969, S. 418; POPE-HENNESSY 1970, S. 147; APFELSTADT 1987, S. 180.

Siehe zu einer ausführlichen Besprechung des Reliefs Kapitel III.4.

### A.9.1. Die Wiederholungen dieser Komposition

Es existiert nur eine Nachbildung dieses Reliefs. Die Komposition der Muttergottes mit vor ihr liegendem Christuskind aber wurde in späterer Zeit häufig aus dem Kontext herausgelöst übernommen und fand oft Verwendung in den Werkstätten Andrea della Robbias und Benedetto Buglioni. Eine bekannte Teilkopie aus dem 19. Jahrhundert stammt von Lorenzo Bartolini und befindet sich an dessen Monument für Sofia Czartoryska in Santa Croce, Florenz (1837-1844).

#### Berlin, Bode-Museum

Inv.-Nr. SKS 81

Benedetto Buglioni, Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts, Terrakotta, Durchmesser: 94 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief war in mehrere Teile zerbrochen, 2010/2011 wurde es umfassend restauriert.

*Provenienz:* Privatsammlung, Hombert; 1887 von Wilhelm Bode für das Kaiser-Friedrich-Museum (heute Bode-Museum) angekauft.

*Literatur:* BERLIN 1888, S. 23f., Nr. 64; BERLIN 1913, S. 59f.; APFELSTADT 1987, S. 180; WARREN 1999; KRAHN 2012.

Der goldfarbene Holzrahmen mit Fruchtkranz ist nicht original zugehörig.

Eine Thermolumineszenzuntersuchung ergab, dass der Tondo nicht aus dem 19. Jahrhundert sein kann, wie früher häufig vermutet wurde. Der Brennvorgang liegt einige Jahrhunderte zurück. Der schlecht gewalkte Ton, seine unregelmäßige Modellierung und die teilweise nur oberflächliche Bearbeitung lassen darauf schließen, dass es sich um einen *bozzetto* handelt und nicht um ein Modell für einen späteren Abguss (Ergebnis der Restaurierung durch Paul Hoffmann, Januar 2011).



## B. Die Kompositionen aus der Werkstatt

### B.1. Die *Madonna mit den Kandelabern*

Es handelt sich hierbei um eine vermutlich innerhalb der Werkstatt von Assistenten (Domenico und Giovanni Rossellino?) entworfene Komposition, der eine intensive Auseinandersetzung mit den Reliefs Antonios zugrunde liegt. Das Relief wurde vermutlich zum Zwecke der Vervielfältigung entworfen, ein Marmorexemplar ist nicht bekannt, und es darf zumindest bezweifelt werden, ob jemals eines existierte.

Siehe für eine ausführliche Beschreibung und Analyse der Darstellung und ihrer Charakteristika Kapitel III.5.3. Als Entstehungszeit der Komposition konnten die späten 1460er Jahre wahrscheinlich gemacht werden.

#### B.1.1. Die Versionen mit Kandelabern

Bei den im Folgenden vorgestellten Reliefs handelt es sich um die nach dem ursprünglichen Typus gefertigten Werke. Die in der Regel nur leicht variierenden Maße lassen sich durch unterschiedliche Herstellungspraktiken und vielleicht durch Anpassungen an vorhandene Rahmen erklären. Die Proportionen der Figuren sind gleich.

Die Heterogenität in den Materialien und der qualitativen Ausführung lässt auf die Produktion in unterschiedlichen Werkstätten schließen. Die Zeitspanne ihrer Entstehung erstreckt sich wohl bis in das frühe 16. Jahrhundert.

#### Dubrovnik, Dominikanerkirche

Frühes 16. Jahrhundert (?), Gips

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist kleinere Beschädigungen an der Oberfläche auf. Es gibt zwei Bruchstellen, eine verläuft horizontal direkt unterhalb des Kopfes der Madonna über die gesamte Reliefbreite, die zweite ist kürzer und verläuft vertikal rechts neben ihrem Kopf.

*Provenienz:* Das Relief stammt aus einem seit dem Ende des 17. Jahrhunderts verlassenen Dominikaner-Kloster auf der Insel Lopud, unweit von Dubrovnik.



*Literatur:* ZAGREB/DUBROVNIK 1987, S. 138 und 140 (mit Abb.)

Dieses Relief ist ein Beispiel von mehreren, die die Verbreitung der Komposition in Dalmatien belegen. Als Abgussvorlage könnte ein Relief aus Šibenik gedient haben, dessen Gipszusammensetzung (Stuck) war im 15. Jahrhundert üblicher als das hier verwendete Material (ZAGREB/DUBROVNIK 1987, S. 140). Ob es sich bei der Vorlage tatsächlich um einen direkten Abguss nach dem Relief im Bargello, Florenz (VI.B.1.1 Florenz, Museo Nazionale del Bargello), handelt, wie der Katalog aus Zagreb/Dubrovnik nahelegt, kann nicht bewiesen werden.

### **Ecouen, Musée de la Renaissance**

Inv.-Nr. DS. 534

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und vergoldet, 80,5 x 54,6 cm (117,2 x 80 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in einem guten Zustand, 1982-1983 wurde es restauriert.

*Provenienz:* Sammlung Alexandre Du Sommerard (1779-1842); Musée National du Moyen Âge, Paris (ehem. Musée de Cluny); Musée de la Renaissance, Ecouen.

*Literatur:* ECOUEN 1987, S. 32f.

Das Relief weist eine hochwertige Fassung auf. Der Hintergrund und der Mantel Marias sind in Blautönen gehalten, während ihr Gewand golden und ornamentiert ist. Die Kandelaber und der Thron sind ebenfalls vergoldet. Das Kopftuch der Madonna ist weiß mit schmalen schwarzen Streifen. Das um den Leib geschwungene Tuch des Christuskindes ist ebenfalls in blauen und goldenen Tönen gehalten. Das Kissen und Teile der Gewandsäume Marias sind braun, der Nimbus des Jesuskindes weist ein rotes Kreuz auf.

Der ädikulaförmige Holzrahmen ist ebenfalls farbig gefasst und vergoldet und weist am Sockel folgende Inschrift auf: AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS.

### **Este, Chiesa della Consolazione (degli Zoccoli)**

Frühes 16. Jahrhundert (?), polychrom gefasst

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist leichtere Beschädigungen an der Oberfläche und der vermutlich aus jüngerer Zeit stammenden Fassung auf. In der oberen Hälfte sind mehrere Bruchstellen zu sehen, die notdürftig gekittet wurden.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 131680).

### **Ferrara, Privatsammlung**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Stuck, polychrom gefasst

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist leichte Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* KACZMARZYK 1971, S. 57 (mit Abb.)

### **Florenz, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck (?), polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 79 x 57 cm

*Erhaltungszustand:* Bis auf kleinere Schäden an der Fassung scheint das Relief in einem guten Zustand zu sein. An der unteren Kante ist es leicht beschnitten.

*Provenienz:* Privatsammlung; 2011 auf der XXVII. Biennale dell'Antiquariato in Florenz ausgestellt.

*Online-Quelle:* WIKIMEDIA (mit Abb.)

Die hochwertige Fassung scheint in ihrer grundsätzlichen Anlage noch auf die des 15. Jahrhunderts zurückzugehen, wenngleich der gute Erhaltungszustand und das Inkarnat für spätere Übermalungen sprechen. Der Hintergrund sowie der Mantel Marias sind blau. Kandelaber, Nimben, Untergewand der Muttergottes, Thron und Kissen sind zumindest teilweise vergoldet. Das Gewand des Kindes scheint ebenfalls früher vergoldet gewesen zu sein, heute sind nur noch Reste davon erhalten. Das Hüfttuch ist weiß mit schwarzen dünnen Streifen. Der Schleier Marias ist weiß mit geringfügigen Resten der schwarzen Streifen. Die Fassung ist der des Reliefs im Museo Horne (VI.B.1.1 Florenz, Museo Horne) und der des Reliefs in Ecoen (VI.B.1.1 Ecoen, Musée de la Renaissance) sehr ähnlich und weist darüber hinaus Parallelen zu den Fassungen folgender Repliken des Reliefs in der Sammlung Morgan in New York auf: VI.A.3.1 Cleveland, The Cleveland Museum of Art und VI.A.3.1 New York, The Metropolitan Museum of Art.

Der polychrom gefasste Holzrahmen in Ädikulaform ist ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert, an der Basis ist folgende Inschrift zu lesen: AVE MARIA GRATIA PL[ENA].

### **Florenz, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck (?)

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Villa Bellini a Marignolle; Kunsthandel Florenz, Palazzo Internazionale delle Aste ed Esposizioni, 12.-20.10.1976 (Nr. 344).

*Literatur:* FLORENZ 1976, Nr. 344; GENTILINI 2008, S. 38.

### **Florenz, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Kunsthandel, Florenz (1993).

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Bibliothek der Fondazione Federico Zeri, Bologna (Nr. 73283).

### **Florenz, Kunsthandel**

Werkstatt Antonio Rossellinos (Domenico und Giovanni Rossellino?), späte 1460er Jahre, Stuck, polychrom gefasst und vergoldet, 75,5 x 52 cm (121 x 87,5 cm mit Rahmen, Abb. 75)

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in einem guten Zustand, spätere Übermalungen der Originalfassung wurden bei einer Restaurierung 2008 entfernt.

*Provenienz:* Galleria Moretti, Florenz (2008).

*Literatur:* GENTILINI 2008.

Der Hintergrund und der Mantel Marias sind in Blautönen wiedergegeben. Ihr Unter-  
gewand ist rot; Kopftuch und Gewand des Kindes sind weiß mit schmalen schwarzen  
Streifen. Reste einer Vergoldung weisen die Kandelaber, die Nimben, welche auch orna-  
mental verziert sind, die *camicia* der Madonna sowie das Kissen und die Gewandsäume  
auf.

### **Florenz, Museo Horne**

Inv.-Nr. 6529

Werkstatt Antonio Rossellinos (Domenico und Giovanni Rossellino?), späte 1460er Jah-  
re, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 72 x 52 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist einige kleinere Beschädigungen auf. Die noch aus  
dem 15. Jahrhundert stammende Fassung ist teilweise abgeplatzt.  
Es gibt einige kleinere Bruchstellen, die gekittet wurden.

*Provenienz:* Casa Montanari alla Cavallina; S. Jacopo alla Cavallina (Barberino  
di Mugello); 1956 für die Sammlung Horne in Florenz angekauft.

*Literatur:* FLORENZ 1961, S. 18; FLORENZ 1967, S. 151f.; KACZMARZYK  
1971, S. 58; PIERACCINI 1986, S. 14f. und 52f.; FLORENZ 2001,  
S. 75; GENTILINI 2008, S. 38 (mit Abb.); FLORENZ 2011, S. 115f.

Die Arbeit ist sorgsam und fein modelliert. Die Fassung ist sehr hochwertig und stammt  
noch aus dem 15. Jahrhundert. Das Gewand der Madonna ist besonders fein mit ei-  
nem Ornamentmuster bemalt und weist Vergoldungen auf. Ihr Schleier und das um die  
Hüfte des Kindes gewickelte Tuch sind weiß mit dünnen schwarzen Streifen. Am Gewand

des Kindes ist außerdem eine gepunktete Musterung zu erkennen. Auch das Sitzkissen, die Stuhllehne, Teile der Kandelaber sowie die Heiligenscheine sind in einem goldenen Farbton gestaltet. Diese Darstellungsweise ähnelt den Fassungen der Repliken des Marmorreliefs in der Sammlung Morgan im Cleveland Museum of Art und im Metropolitan Museum of Art in New York (VI.A.3.1). Es scheint sich um Fassungen zu handeln, die in derselben Werkstatt entstanden. Diese Parallele sowie die hohe qualitative Ausführung der *Madonna mit den Kandelabern* im Museo Horne sprechen für eine Entstehung des Stucks in der Werkstatt Antonio Rossellinos.

Der Rahmen ist ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert, er stammt aus der Soprintendenza alle Gallerie (FLORENZ 1967, S. 151).

### **Florenz, Museo Nazionale del Bargello**

Inv.-Nr. 422 S

Werkstatt Antonio Rossellinos (Domenico und Giovanni Rossellino?), späte 1460er Jahre, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 75 x 51 cm (158 x 82 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist nur kleinere Beschädigungen und Absplitterungen an der Oberfläche auf; die Fassung stammt aus jüngerer Zeit.

*Provenienz:* Kirche S. Giusto a Fortuna a San Pieve a Sieve, Mugello; Uffizien, Florenz; seit 1902 im Bargello, Florenz.

*Literatur:* BALLETTI 1908, S. 36; FLORENZ 1932, S. 33; PIERACCINI 1986, S. 29f. und 55 (mit Abb.); GENTILINI 2008, S. 38.

Die Fassung ist hauptsächlich in Blautönen (Mantel der Madonna und Gewand Jesu) und Rottönen (Untergewand Marias und Hintergrund) gehalten. Die rot gefärbten Partien weisen vielfach Reste von Vergoldung auf. Das Kopftuch der Muttergottes und die Gürtung des Kindes sind weiß mit schwarzen Streifen.

Das Relief steht dem im Museo Horne sehr nahe (VI.B.1.1 Florenz, Museo Horne); die modernere Fassung beeinträchtigt jedoch die Wirkung.

Der Tabernakelrahmen stammt ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert. In der Lünette ist der hl. Geist in Form der Taube dargestellt. An der Basis befindet sich ein Wappen der Familie Spinelli (PIERACCINI 1986, S. 30).

### **Florenz, Privatsammlung**

Frühes 16. Jahrhundert (?), polychrom gefasst

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist eine vermutlich aus späterer Zeit stammende, sehr kräftige Fassung auf, die einzelne Details zu stark nivelliert. Die Oberfläche weist einige kleinere Beschädigungen auf.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 174571).

### **Florenz, Privatsammlung**

Werkstatt Antonio Rossellinos (Domenico und Giovanni Rossellino?), späte 1460er Jahre, Stuck

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist stärkere Beschädigungen an der Oberfläche auf, die Fassung ist größtenteils nicht mehr vorhanden.

*Provenienz:* Sammlung Acton, Villa La Pietra, Florenz.

*Literatur:* GENTILINI 2008, S. 38.

Die Detailausführung weist Ähnlichkeiten zu den vermutlich aus der Rossellino-Werkstatt stammenden Reliefs im Bargello und Museo Horne auf (VI.B.1.1 Florenz, Museo Nazionale del Bargello; Florenz, Museo Horne).

### **Florenz, Via della Stufa**

17. Jahrhundert, Stuck, polychrom gefasst, ca. 70 x 60 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist Beschädigungen auf, es ist mehrfach restauriert worden.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* GUARNIERI 1987, S. 267f. (mit Abb.)

### **Hamburg, Privatsammlung**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist eine stark beschädigte Oberfläche auf, mit einer Vielzahl an Absplitterungen und kleineren Bruchstellen.

*Provenienz:* Privatsammlung Konrad Strauss, Hamburg.

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 149125).

### **Hvar, Heilig-Geist-Kirche**

16. Jahrhundert (?), Cartapesta, 73 x 49 cm

*Erhaltungszustand:* Die Arbeit ist in einem guten Zustand, das Relief besitzt eine sehr kräftige moderne Fassung mit applizierten Schmuckelementen.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* ZAGREB/DUBROVNIK 1987, S. 140 (mit Abb.); GENTILINI 2008, S. 39.

Das Relief könnte ein späterer Abguss des Reliefs im Franziskanerkloster in Šibenik sein (ZAGREB/DUBROVNIK 1987, S. 140).

### **Hvar**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist leichte Beschädigungen an der Oberfläche auf. Die aus jüngerer Zeit stammende Fassung ist teilweise abgeplatzt.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* VENEDIG 2001, S. 79ff.

### **Köln, Privatsammlung**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und vergoldet, 76,5 x 54 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Privatsammlung Richard von Schnitzler (1855-1938), Köln (1931).

*Literatur:* BOMBE 1918, S. 42 und 44; KÖLN 1931, S. 52, Nr. 127, Tafel LXV.

Der Florentiner Tabernakelrahmen trägt die Inschrift: AVA MARIA. Zwischen 1920 und 1922 war das Relief als Leihgabe im Wallraf-Richartz-Museum ausgestellt.

### **Koper, Pokrajinski Muzej**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts oder frühes 16. Jahrhundert, Terrakotta, 42 x 44 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist nur noch fragmentarisch erhalten (ein Fragment des unteren Teiles und eines des mutmaßlichen Kopfes der Madonna).

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* ŠTEFANAC 1988 (mit Abb.); PADUA 2000, S. 102f. Nr. 25; VENEDIG 2001, S. 79ff. Nr. 23; GENTILINI 2008, S. 38.

### **Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum**

Inv.-Nr. 188/1901

Werkstatt Antonio Rossellinos (Domenico und Giovanni Rossellino?), späte 1460er Jahre, Stuck, polychrom gefasst, 72 x 52 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist an der Oberfläche stark beschädigt. In der Höhe von Marias Kinn ist ein horizontaler durchgehender Bruch vorhanden.

- Provenienz:* Kunsthandel Adolf von Beckerath; Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld.
- Literatur:* KREFELD 1987, S. 32-35, Nr. 5 (mit Abb.); GENTILINI 2008, S. 38.

Die Reste der Fassung lassen eine enge Verbindung zu dem Relief des Museo Horne in Florenz vermuten (VI.B.1.1 Florenz, Museo Horne). Auch in Krefeld wurde an Kandelabern, Nimben, Thron, Gewand der Madonna und Innenfutter des Kindergewandes ein Goldfarbton gewählt. Das eingeprägte Ornamentmuster am Gewand der Madonna findet sich ebenfalls in Krefeld wieder. Der Hintergrund ist hier dunkelblau gestaltet.

Der Rahmen stammt aus dem 19. Jahrhundert.

### **London, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst, 74,4 x 48,5 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist leichtere Beschädigungen der Oberfläche auf, es wurde restauriert.

*Provenienz:* Sotheby's, London (12.12.1991).

*Literatur:* Unveröffentlicht

Der Holzrahmen ist vermutlich nicht original zugehörig, er ist vergoldet und trägt am Sockel die Inschrift: AVE GRATIA PLENAM.

### **London, Leighton House Museum**

Inv.-Nr. LH3004

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Terrakotta, polychrom gefasst, 70 x 48 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in einem guten Zustand, die Fassung ist aus jüngerer Zeit.

*Provenienz:* Privatsammlung von Frederic, Lord Leighton, London; nach Leightons Tod 1896 bei Christie's in London versteigert; Ankauf 1896 durch Harry Quilter (1851-1907); Sammlung von Herrn Maricrini; Privatsammlung (Ankauf zwischen 1915 und 1925); 2006 bei Sotheby's in London versteigert; Ankauf durch den Art Fund für das Leighton House Museum, London.

*Online-Quelle:* THE ROYAL BOROUGH OF KENSINGTON AND CHELSEA (mit Abb.)

Das Relief ist vorwiegend in Gold- und Blautönen gehalten. Letztere finden sich am Hintergrund und dem Mantel der Muttergottes. Der Kreuznimbus Jesu ist rot bemalt. Der Rest ist in Weiß- und Goldtönen gehalten. In der Fassung weist es Parallelen zu den Reliefs in Opava und Padua, Museo Civico, auf (VI.B.1.1 Opava, Slezské zemské muzeum; Padua, Museo Civico).

### London, St. James's Church

Stuck (?), 76,2 x 50,8 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Vermutlich von Dame Una Pope-Hennessy 1942 dem Museum gestiftet (in Erinnerung an ihren 1942 verstorbenen Ehemann Major-General Richard Pope-Hennessy).

*Literatur:* Unveröffentlicht

### London, Victoria & Albert Museum

Inv.-Nr. 7365-1861 (Abb. 80)

Werkstatt Antonio Rossellinos (Domenico und Giovanni Rossellino?), späte 1460er Jahre, Terrakotta, 72,4 x 48,9 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* 1861 in Florenz für das Victoria & Albert Museum erworben.

*Literatur:* LONDON 1932, S. 39; LONDON 1964, S. 132f. Nr. 110; KECKS 1988, S. 102; PADUA 2000, S. 103; GENTILINI 2008, S. 38.

Die qualitätvolle Ausarbeitung und die Maße rücken das Relief in die Nähe der vermutlich ebenfalls in der Werkstatt Antonio Rossellinos entstandenen Reliefs der *Madonna mit den Kandelabern*. Insbesondere die feine Ausarbeitung der Physiognomien lässt dies vermuten.

### Lyon, Musée des Beaux Arts

Inv.-Nr. 4

Frühes 16. Jahrhundert (?), Stuck, polychrom gefasst, 78 x 51,5 x 8 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in einem guten Zustand, die Fassung ist restauriert.

*Provenienz:* Privatsammlung G. Brauer; seit 1921 in der Sammlung des Louvre, Paris (Geschenk G. Brauer); 1937 dem Musée des Beaux Arts in Lyon vom Louvre in Verwahrung gegeben.

*Literatur:* LYON 1945, S. 140f. (mit Abb.); GENTILINI 2008, S. 38.

### Mailand, Musei dei Cappuccini

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts oder 16. Jahrhundert, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 72 x 64,5 cm

*Erhaltungszustand:* Eine Restaurierung brachte die originale farbige Fassung und die zahlreichen Vergoldungen zum Vorschein; diese müssen chemischen Analysen der Farbpigmente zufolge zwischen dem ausgehenden 15.



und dem beginnenden 17. Jahrhundert ausgeführt worden sein. Die ursprüngliche Fassung wurde später zweimal übermalt, vermutlich im 18. bzw. im 19. Jahrhundert.

*Provenienz:* Lazaretto di Porta Orientale, Mailand; um 1895 Brüdern eines Kapuzinerordens geschenkt; Musei dei Cappuccini, Mailand.

*Online-Quelle:* BENI CULTURALI CAPPUCCINI ONLUS (mit Abb.)

Der Hintergrund und Mantel der Maria sind in Blautönen wiedergegeben. Ihr Untergewand ist rot mit weißen Schmuckapplikationen. Die Säume sind ebenfalls reichhaltig verziert. Das Tuch des Christuskindes hat goldene Säume und weist ansonsten Reste einer blauen Fassung auf. Der Vogel in den Händen Jesu ist schwarz; um den Arm und den Hals trägt das Kind jeweils eine rote Korallenkette. Der rote Nimbus weist ein golden hervorgehobenes Kreuz auf. Schwarze Verzierungen zieren das Kreuz, ähnlich ist auch der Nimbus der Madonna gehalten, schwarze Strahlen dekorieren die goldene Fläche. Die Haare der Figuren sowie die Kandelaber mit Girlande im Hintergrund sind ebenfalls vergoldet. Die chemischen Analysen der originalen Farbpigmente sowie die dekorative Ausgestaltung der Fassung, wie die Sterne auf dem Hintergrund, lassen eine Entstehung im späten 15. oder dem 16. Jahrhundert wahrscheinlich erscheinen.

### **Milwaukee, Art Museum**

Inv.-Nr. M1984.142

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 127 x 87,6 x 15,2 cm (mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Geschenk an das Art Museum in Milwaukee von Richard und Erna Flagg (1984).

*Online-Quelle:* MILWAUKEE ART MUSEUM (mit Abb.)

Die Fassung ist modern und sehr farbenfroh. Es dominieren Gold-, Blau- und verschiedene Rottöne, wobei die Fassung die Kenntnis der einzelnen zusammengehörigen Details vermissen lässt.

Der Rahmen ist ebenfalls polychrom gefasst und teilweise vergoldet.

### **New York, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst, 139,7 x 76,2 cm (mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Die Arbeit ist in einem guten Zustand, die Fassung ist laut Katalog noch original aus dem 15. Jahrhundert.

*Provenienz:* Stefano Bardini; Verkauf in den American Art Galleries, New York, im April 1918 (Nr. 356).

*Literatur:* NEW YORK 1918, Nr. 356; GENTILINI 2008, S. 39.

Das Relief befindet sich in einem aus dem 15. Jahrhundert stammenden Tabernakelrahmen, der farbig gefasst und teilweise vergoldet ist. An der Basis ist folgende Inschrift zu lesen: AVE MARIA. Maria trägt ein rotes Untergewand und einen blauen Mantel. Das Gewand des Christuskindes ist weiß, der um die Hüfte gewickelte Gürtel rot (Beschreibung nach dem Katalog NEW YORK 1918, Nr. 356).

### **New York, Kunsthandel**

Stuck

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Sammlung Raoul Tolentino; Verkauf in den Anderson Galleries, New York, 1918 (Nr. 798).

*Literatur:* GENTILINI 2008, S. 39; Fotothek der Frick Collection, New York.

### **New York, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Stuck, 81 x 55,5 cm

*Erhaltungszustand:* Die Fassung weist leichte Beschädigungen auf.

*Provenienz:* Salander O'Reilly Galleries, New York.

*Literatur:* GENTILINI 2008, S. 18 und 39 (mit Abb.)

### **Northampton, Smith College Museum of Art**

Inv.-Nr. 1927:2-2 (Abb. 77)

Werkstatt Antonio Rossellinos (Domenico und Giovanni Rossellino?), späte 1460er Jahre, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 74,9 x 51,5 cm

*Erhaltungszustand:* Die originale Fassung ist stark beschädigt und stellenweise abgeplatzt.

*Provenienz:* Sammlung Aynard; Galerie Georges Petit, Paris (verkauft am 4. 12.1913), Nr. 298; Joseph Duveen; Geschenk an das Smith College Museum of Art von Sir Joseph Duveen (1927).

*Literatur:* MACK BONGIORNO 1944, S. 190; FIVE COLLEGES AND HISTORIC DEERFIELD MUSEUM CONSORTIUM B (Online-Quelle).

Der Hintergrund, der Mantel Marias sowie das Kissen auf ihrem Schoß sind in Blautönen wiedergegeben. Ihr Gewand ist rot mit Resten einer Vergoldung. Das Kopftuch ist weiß, ebenso das Tuch des Jesuskindes. Um dessen Hüfte ist zudem ein rot gefärbtes Band geschlungen. Der Kreuznimbus war wohl - wie in anderen Exemplaren - ebenfalls rot und golden bemalt. Kandelaber und Thron waren ebenfalls einst vergoldet, Reste sind noch vorhanden.

Der vermutlich aus dem 15. Jahrhundert stammende Tabernakelrahmen ist an der Basis mit Wappen und der Inschrift AVE MARIA GRATIA PLENA DOM[INUS] geschmückt; der Fries ist mit Putten verziert.

### **Opava, Slezské zemské muzeum**

Inv.-Nr. U 584 B

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 67 x 46 cm (92 x 71 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Die Fassung des Reliefs ist beschädigt; das Relief wurde 1988 restauriert.

*Provenienz:* Sammlung des Fürsten Johann II. von Liechtenstein; 1903 für das Museum angekauft.

*Literatur:* PRAG 1996, S. 320f., Nr. 175 (mit Abb.); GENTILINI 2008, S. 38.

Die Fassung des wenig präzise gearbeiteten Reliefs besteht überwiegend aus Blau- (Hintergrund, Mantel der Madonna, Gewandsäume) und Goldtönen (Kandelaber, Thron, Nimben, Gewänder). Es weist Parallelen zu den folgenden Reliefs auf: VI.B.1.1 London, Leighton House Museum; Padua, Museo Civico.

Der verzierte und polychrom gefasste Holzrahmen stammt vermutlich aus dem 15. Jahrhundert.

### **Padua, Museo Civico**

Inv.-Nr. 148 (Abb. 76)

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 91 x 74 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in gutem Zustand, 1999 und 2002-2004 erfolgte eine umfassende Restaurierung, die Teile der Originalfassung aus dem 15. Jahrhundert zum Vorschein brachte.

*Provenienz:* Seit spätestens 1903 im Museo Civico, Padua.

*Literatur:* PADUA 2000, S. 102f.; AGOSTI 2004; GENTILINI 2008, S. 38.

Das Relief ist vorwiegend in Blau- und Goldtönen gehalten und ähnelt damit den Versionen in Opava und in London (VI.B.1.1 London, Leighton House Museum; Opava, Slezské zemské muzeum). Hintergrund, Gürtel der Madonna und Gewand des Kindes sind blau. Der Schleier Marias und das Hüfttuch des Kindes sind weiß. Rot kommt nur am Kreuz des Nimbus Jesu vor. Gewand und Mantel Marias sind mit einem aufwendigen Brokatmuster überzogen. Der Thron und die Kandelaber sind golden. Größe und Ausführungsgrad lassen auf eine Arbeit nach Antonio Rossellino schließen, die aber nicht in dessen Werkstatt gefertigt wurde.

### Paris, Musée Jacquemart-André

Inv.-Nr. 1772

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst, 79 x 51 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist leichte Beschädigungen an der Oberfläche auf; die Fassung ist nicht mehr original.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* PARIS 1929, S. 122; PARIS 1975, Nr. 41; GENTILINI 2008, S. 38.

Der Hintergrund ist zusätzlich zu den Kandelabern mit Brokatmuster bemalt. Die Fassung ist in jüngerer Zeit kräftig übermalt worden, wodurch keine farbliche Unterscheidung zwischen Mantel und Untergewand der Madonna mehr gegeben ist, beide sind in dunklen Blautönen gehalten. Das Tuch des Christuskindes ist weiß und schwarz gestreift. Einzelne Elemente der Gewänder beider Figuren sind golden hervorgehoben, wodurch im Zusammenspiel mit dem Hintergrund eine harmonische Wirkung entsteht.

### Paris, Kunsthandel

19. Jahrhundert (?), Fayence, 104 x 86 cm (mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Galerie Brimo de Laroussilhe, Paris.

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 7551).

Bei dem Rahmen handelt es sich um eine Fälschung aus dem 19. Jahrhundert nach Arbeiten der Werkstatt Andrea della Robbias. Das Relief selbst könnte auch aus diesem Jahrhundert stammen.

### Paris, Kunsthandel

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts oder frühes 16. Jahrhundert, Stuck, polychrom gefasst und vergoldet, 86 x 51 cm

*Erhaltungszustand:* Gut, die Fassung scheint aus jüngerer Zeit zu sein.

*Provenienz:* Sammlung Èmile Gavet; 1897 in der Pariser Galerie Georges Petit verkauft (31.5.-9.6.1897).

*Literatur:* PARIS 1897, S. 70, Nr. 230; MARQUAND 1919 (mit Abb.); GENTILINI 2008, S. 38.

Der Holzrahmen ist polychrom gefasst und die Architekturelemente sind vergoldet. Das Relief selbst hat einen blauen Grund (Angaben stammen aus PARIS 1897). Das Untergewand der Madonna hat ein Brokatmuster, der Schleier ist ebenfalls aufwendig floral dekoriert. Das Hüftuch des Kindes ist hell mit dunklen Streifen; das Kissen auf dem es sitzt weist helle Punkte auf.

### Paris, Musée du Louvre

Inv.-Nr. Campana 20

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 77,5 x 52,5 x 10 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist leichtere Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Vor 1858 in der Sammlung Ottavio Gigli nachgewiesen; Sammlung Giampietro Campana; 1861 Verkauf und Ausstellung im Industriepalast, Paris; seit 1862 im Louvre.

*Literatur:* PARIS 2006, S. 192 (mit Abb.); GENTILINI 2008, S. 38.

Das Relief weist eine sehr nachgedunkelte Farbgebung auf. Hintergrund, Kissen, Mantel der Madonna und Gewand des Kindes sind Blau. Das Untergewand Marias ist rot; ihr Schleier ist weiß. Nimben und Kandelaber sind vergoldet.

### Rab

16. Jahrhundert (?), Gips

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist starke Beschädigungen auf, ein diagonaler Riss zieht sich von links oben nach rechts unten und eine weitere Bruchstelle findet sich im linken unteren Schoßbereich der Madonna.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* ZAGREB/DUBROVNIK 1987, S. 139f. (mit Abb.)

Das Relief könnte ein späterer Abguss des Reliefs im Franziskanerkloster in Šibenik sein (ZAGREB/DUBROVNIK 1987, S. 140).

### Richmond, Virginia Museum of Fine Arts

Inv.-Nr. 55-17-1

Frühes 16. Jahrhundert (?), Terrakotta, 76,2 x 50,2 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Geschenk an das Museum of Fine Arts von Arthur Graham Glasgow, 1955.

*Literatur:* Unveröffentlicht

### Rom, Kunsthandel

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 72 x 50 cm

*Erhaltungszustand:* Die Oberfläche weist Beschädigungen und Absplitterungen auf, insbesondere am Rand existieren größere Fehlstellen.

*Provenienz:* Sammlung Elia Volpi; Versteigerung bei Jandolo/Tavazzi, Rom, am 29.4.1910 (Nr. 288).

*Literatur:* ROM 1910, Nr. 288 (mit Abb.)

Die Fassung des in ein Tabernakel mit Flügeln eingepassten Reliefs stammt vermutlich nicht aus dem 15. Jahrhundert. Die Gewänder der Muttergottes und des Christuskindes weisen große Sterne auf.

### **Rom, Privatsammlung**

Frühes 16. Jahrhundert (?), Stuck, 70 x 40 cm (95 x 67 mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Bibliothek der Fondazione Federico Zeri, Bologna (Nr. 73278).

### **Sestri Levante**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, polychrom gefasst

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist eine stark beschädigte Oberfläche auf, sowohl die rechte als auch die linke obere Ecke waren einst abgebrochen, konnten aber wieder angesetzt werden.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 185009).

### **Šibenik, Franziskanerkloster**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Cartapesta, 76 x 51 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* ZAGREB/DUBROVNIK 1987, S. 137-140 (mit Abb.); ŠTEFANAC 1988; GENTILINI 2008, S. 39.

Das Relief könnte ein direkter Abguss des Reliefs im Bargello in Florenz sein (ZAGREB/DUBROVNIK 1987 S. 140).

### **Spinea, Chiesa Santi Vito e Modesto**

Werkstatt Antonio Rossellinos (Domenico und Giovanni Rossellino?), späte 1460er Jahre, Stuck, 75 x 48,5 cm

- Erhaltungszustand:* Das Relief wurde 2013 umfassend restauriert, wobei ältere Überarbeitungen und Verdreckungen entfernt wurden. Bei den früheren Maßnahmen gingen wohl auch ältere Farbreste, die auf einem Foto von 1944 noch zu erkennen sind, endgültig verloren.
- Provenienz:* Vermutlich spätestens seit dem 19. Jahrhundert in der Chiesa Santi Vito e Modesto, Spinea.
- Literatur:* DE FEO 2014 (mit Abb.); CABRIO ZANABONI 2014.

### **Straßburg, Musée des Beaux-Arts**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 75 x 48 cm

- Erhaltungszustand:* Unbekannt
- Provenienz:* Das Relief wurde von Wilhelm Bode für das Museum erworben.
- Literatur:* STRASSBURG 1899, S. 85, Nr. 388.

### **Tolentino, Museo dell'Opera del Santuario di San Nicola**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Cartapesta, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 80 x 54 cm (Abb. 78)

- Erhaltungszustand:* Gut
- Provenienz:* Unbekannt
- Literatur:* PETRUCCI 2001B; COLTRINARI 2008A; GENTILINI 2008, S. 39.

Die Gestaltung des Reliefs ähnelt denen in Massa Fermana und Paris (VI.B.1.1 Massa Fermana, Pinacoteca Civica; Paris, Musée Jacquemart-André). Der Hintergrund ist mit einem gemalten Vorhang verziert; er ist komplett vergoldet und von einem leicht in das Gold eingedrückten Ornamentmuster überzogen, das zusätzlich teilweise mit Rot abgesetzt wurde. Mit schwarzer Farbe wurden die Umrisse der beiden Kandelaber und der Girlande aufgetragen. Das Untergewand der Muttergottes ist blau gehalten, Mantel, Gürtel und *camicia* sind golden und mit feinem Ornamentmuster überzogen. Ihr Kopftuch ist weiß, die unteren Partien transparent. Auf ihrem Nimbus ist folgende Inschrift zu lesen: [AVE] MARIA GRA[TIA] PLENA DOMINUS. Das Christuskind trägt ein weißes Gewand, das um die Hüfte gewickelte Tuch weist dünne rote und schwarze Streifen auf. Zusätzlich besitzt es eine Korallenhalskette. Das Kreuz auf seinem Nimbus ist schwarz abgesetzt. Das Kissen, auf dem es sitzt, ist ebenfalls vergoldet und mit einem Rautenmuster überzogen.

Der teilweise vergoldete Rahmen stammt aus dem 16. Jahrhundert.

**Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Florenz, Privatsammlung**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Stuck, polychrom gefasst, 105 x 88,5 cm (mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Die Fassung ist aus jüngerer Zeit. An der oberen Kante wurde das Relief beschnitten.

*Provenienz:* Ehem. in der Sammlung Acton, Villa la Pietra, Florenz.

*Literatur:* Unveröffentlicht

**Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Florenz, Privatsammlung**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?)

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist stark beschädigt, neben Absplitterungen an der Oberfläche weist es mehrere Bruchstellen auf. An allen vier Ecken wurde es beschnitten, um es in den Rahmen einzupassen (Beurteilung nach der Fotografie in der Fotothek des KHI Florenz).

*Provenienz:* Ehem. Privatsammlung Ernst Saulmann, Florenz.

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 50558).

Ernst Saulmann musste 1935 vor den Nationalsozialisten nach Italien fliehen, seine in Deutschland befindliche Kunstsammlung wurde 1936 bei Adolf Weinmüller in München versteigert (26./27. Juni). Der Verbleib seiner in Florenz aufbewahrten Sammlung ist seit Saulmanns erneuter Flucht 1938 von Italien nach Nizza unbekannt (vgl. dazu STIFTUNG DEUTSCHES ZENTRUM KULTURGUTVERLUSTE, Online-Quelle).

**Unbekannter Aufbewahrungsort**

16. Jahrhundert (?), Terrakotta

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 430911).

**Unbekannter Aufbewahrungsort**

16. Jahrhundert (?)

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Bibliothek der Fondazione Federico Zeri, Bologna (Nr. 73279).



Das Relief ist sehr schmal, links unten fehlt die Volute des Throns.

### **Venedig, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Terrakotta (?), polychrom gefasst, 78 x 54 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist gut erhalten; die Fassung wurde in jüngerer Zeit erneuert.

*Provenienz:* Versteigerung bei Finarte - Semenzato Casa d'Aste S.P.A., Venedig, am 17.05.2009 (Los-Nr. 607).

*Online-Quelle:* ARTPRICE (mit Abb.)

### **Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts oder frühes 16. Jahrhundert, Stuck, polychrom gefasst, 79 x 52 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist eine poröse Oberfläche mit zahlreichen Beschädigungen auf.

*Provenienz:* 1937 für das Museum angekauft.

*Literatur:* KACZMARZYK 1971 (mit Abb.)

### **Yale, University Art Gallery**

Inv.-Nr. 1943.273

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst, 74,5 x 50,8 cm (118,7 x 96,8 x 22,9 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Maitland F. Griggs, B. A. 1896.

*Online-Quelle:* YALE UNIVERSITY ART GALLERY

## **B.1.2. Die Versionen mit Kandelabern, die mit dem Rahmen in einem Stück gefertigt wurden**

Bei diesen Reliefs handelt es sich um Darstellungen der Madonna mit den Kandelabern, die zusammen mit einem aufwendig ornamentierten Rahmen aus einem Stück gefertigt wurden. Teilweise ist dieser bekrönt und mit Medaillons geschmückt. Die Art und Weise der Dekoration und das Auftreten in der Emilia-Romagna lässt auf eine Fertigung außerhalb von Florenz schließen. Die Höhe dieser Reliefs ist gegenüber den oben aufgeführten Wiederholungen (VI.B.1.1) deutlich niedriger. Darin bestehen große Parallelen zu einigen Reliefs des Typs der *Madonna vor der Girlande* (VI.C.15).

### **Asolo, Museo Civico**

Inv.-Nr. 540

Frühes 16. Jahrhundert (?), Terrakotta, braun gefasst, 58 x 43 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist starke Beschädigungen an der Oberfläche auf; am Rand gibt es viele Absplitterungen und Fehlstellen. 2011 wurde es zuletzt umfassend restauriert.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* ASOLO 2014, S. 340f. (mit Abb.)

Das Relief ähnelt dem in Cremona (VI.B.1.2 Cremona, Museo Civico). Der Rahmen ist gleich gestaltet, wenn auch in Cremona viel besser erhalten. Details, wie der Heiligenschein der Madonna, weisen die gleiche strahlenförmige Dekoration auf. Aufgrund der monochromen Fassung, die eher einem moderneren Zeitgeschmack entspringen würde, wurde in dem Sammlungskatalog von 2014 vermutet, dass das Relief erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sei.

### **Baltimore, The Walters Art Museum**

Inv.-Nr. 27.214 (Abb. 81)

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, 81 x 51 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist kleinere Bruchstellen und Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Raoul Heilbronner, Paris; 1910 durch Henry Walters, Baltimore, angekauft; seit 1931 ist das Relief im Walters Art Museum (Vermächtis Henry Walters’).

*Online-Quelle:* THE WALTERS ART MUSEUM, BALTIMORE.

Der Rahmen besitzt eine reich ornamentierte Bekrönung, im Tympanon ist ein Medailon mit einem Engel mit Schriftband dargestellt. Das Relief gleicht folgenden Arbeiten: VI.B.1.2 Berlin, Bode-Museum; Paris, Musée Jacquemart-André; Reggio Emilia, Contrada dell’Asineria.

### **Bari, Kunstmarkt**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts oder frühes 16. Jahrhundert

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Kunstmarkt, Bari (1998).

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Bibliothek der Fondazione Federico Zeri, Bologna (Nr. 73281).

Das Relief gleicht in Details und Ausführung dem in Kopenhagen (VI.B.1.2 Kopenhagen, Statens Museum for Kunst).

### **Berlin, Bode-Museum**

Inv.-Nr. 1717

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst, 82,5 x 50 cm

*Erhaltungszustand:* Die Fassung ist sehr stark nachgedunkelt.

*Provenienz:* 1890 in Florenz für die Berliner Skulpturensammlung erworben.

*Literatur:* BERLIN 1913, S. 66f., Nr. 156; MARQUAND 1919; BERLIN 1933, S. 54f. (mit Abb.); GENTILINI 2008, S. 38.

Das Kind trägt ein rotes Hemd, Schleier, Haar und Mantelfutter sind vergoldet (BERLIN 1933, S. 54f.). In der Lünette des Rahmens ist ein Engel mit einem Schriftband dargestellt. Die Darstellung gleicht folgenden Reliefs: VI.B.1.2 Baltimore, The Walters Art Museum; Paris, Musée Jacquemart-André; Reggio Emilia, Contrada dell'Asineria. In Berlin variiert allerdings die Dekoration an der Konsole leicht.

### **Brendola, Chiesa della Beata Vergine Annunciata**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 79 x 48 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief wurde 1996 restauriert.

*Provenienz:* Es scheint bereits im 15. Jahrhundert als Geschenk des Adligen Cardino Fersamosca in die Kirche gekommen zu sein.

*Literatur:* DE FEO 2014, S. 19.

### **Cremona, Museo Civico**

Inv.-Nr. G,1, n. 4 (Abb. 83)

Frühes 16. Jahrhundert (?), Terrakotta

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist eine beschädigte und poröse Oberfläche auf. Relief und Rahmen haben mehrere Risse, einer zieht sich mittig komplett über das Werk.

*Provenienz:* Stiftung an das Museum von Ermenegilde Botti.

*Literatur:* CREMONA 1976, S. 42.

Im Museumskatalog aus Cremona wird der Bildhauer Gian Cristoforo Romano (1456-1512) als möglicher ausführender Künstler dieses Reliefs genannt.

### **Florenz, Museo Stibbert**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst, 79,5 x 49,5 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist leichte Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Seit 1916 in der Sammlung Stibbert.

*Literatur:* GUARNIERI 1987, S. 268; GENTILINI 2008, S. 38.

Das Relief ist vorwiegend in Rot- (Untergewand Marias) und Blautönen (Mantel Marias, Hintergrund) gehalten. Die Kandelaber sind vergoldet.

### **Freising, Diözesanmuseum**

Inv.-Nr. D 7387

Frühes 16. Jahrhundert (?), Stuck, polychrom gefasst, 79 x 52,5 cm

*Erhaltungszustand:* Gut, die Fassung ist original.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht

Mantel Marias und Untergewand sind golden und mit einem Muster verziert. Das sichtbare Innenfutter des Mantels ist blau. Der Hintergrund ist ebenfalls blau und mit wenigen goldenen Sternen verziert. Die Kandelaber und Heiligenscheine sind vergoldet; der Kreuznimbus des Christuskindes weist zugleich rote Partien auf. Sowohl das Kopftuch Marias als auch das Hemd des Kindes sind weiß gefasst.

### **Kopenhagen, Statens Museum for Kunst**

Inv.-Nr. DEP 40 (Abb. 82)

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Terrakotta, 78 x 49 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist zahlreiche Beschädigungen an der Oberfläche auf. Es existieren mehrere Bruchstellen, die das Werk horizontal komplett durchziehen.

*Provenienz:* 1896 von Carl Jacobsen bei M. Guggenheim in Venedig für die Ny Carlsberg Glyptotek angekauft; seit 1929 im Statens Museum for Kunst.

*Online-Quelle:* STATENS MUSEUM FOR KUNST, KOPENHAGEN A.

Die Bekrönung und Ausführung gleichen dem Relief in Bari (VI.B.1.2 Bari, Kunstmarkt).

### **London, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts oder 16. Jahrhundert (?), 123,8 x 81,3 cm (mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Stefano Bardini, Florenz; 1913 angekauft durch Walter und Catalina von Pannwitz, Berlin und Heemstede; 2012 bei Sotheby's in London versteigert (Los 321).

*Online-Quelle:* SOTHEY'S A (mit Abb.)

Der Rahmen ist bekrönt, statt eines Medaillons mit Engel sind hier zwei Löwen zu sehen. Die Konsole gleicht der Darstellung in Berlin (VI.B.1.2 Berlin, Bode-Museum).

### **New York, Privatsammlung**

Frühes 16. Jahrhundert (?), Stuck

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist zahlreiche Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Privatsammlung Prinz Giovanni del Drago, New York (1919).

*Literatur:* MARQUAND 1919 (mit Abb.); BATES 1920, S. 205f.; GENTILINI 2008, S. 39.

### **Paris, Musée Jacquemart-André**

Inv.-Nr. MJAP-S 1875

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Cartapesta, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 53,3 x 37,4 cm (79 x 48 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist einige Risse und Fehlstellen auf. Die Fassung ist aus jüngerer Zeit.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* PARIS 1929, S. 135; PARIS 1975, Nr. 40; ALTENBURG 2006, S. 82f. (mit Abb.); GENTILINI 2008, S. 39.

Diese Version gleicht folgenden Reliefs, die die gleiche Bekrönung aufweisen: VI.B.1.2 Berlin, Bode-Museum; Baltimore, The Walters Art Museum; Reggio Emilia, Contrada dell'Asineria.

### **Reggio Emilia, Contrada dell'Asineria**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, ca. 80 x 50 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief hat eine leicht beschädigte Oberfläche; horizontal verlaufen Risse im oberen Bereich über dem Kopf der Madonna.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* BALLETTI 1908, S. 35f. (mit Abb.); GENTILINI 2008, S. 39.

Diese Version gleicht folgenden Reliefs, die die gleiche Bekrönung aufweisen: VI.B.1.2 Berlin, Bode-Museum; Baltimore, The Walters Art Museum; Paris, Musée Jacquemart-André.

### **St. Petersburg, Eremitage**

Inv.-Nr. 910

16. Jahrhundert (?), Terrakotta, 61 x 44 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist an der Oberfläche stark beschädigt, es weist mehrere Risse auf, der größte zieht sich in Höhe der Hüfte des Christuskindes horizontal durch das gesamte Relief.

*Provenienz:* Staatliche Stieglitz Schule für Kunst und Industrie, St. Petersburg/Leningrad; seit 1926 in der Eremitage, St. Petersburg.

*Literatur:* ST. PETERSBURG 2008, S. 31, Nr. 12.

### **Udine, Museo Civico**

Inv.-Nr. 10

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Terrakotta

*Erhaltungszustand:* Die Oberfläche ist stark beschädigt.

*Provenienz:* Nachlass Giuliano Mauroner 1919.

*Literatur:* APFELSTADT 1987, S. 266, Anm. 46.

### **Wien, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Terrakotta (?), polychrom gefasst, 72,5 x 53,5 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist bis auf kleinere Beschädigungen an der Oberfläche gut erhalten.

*Provenienz:* Versteigerung bei Im Kinsky Kunst Auktionen, Wien (18.04.2007, Los-Nr. 582).

*Online-Quelle:* IM KINSKY KUNST AUKTIONEN, WIEN A (mit Abb.)

### **B.1.3. Die Versionen ohne Kandelaber**

Den im Folgenden vorgestellten Exemplaren fehlt im Hintergrund die Darstellung der Kandelaber. Der Bestand ist insgesamt recht heterogen und verweist auf verschiedene Werkstätten. Darunter befinden sich auch einige Bronzeplaketten, die wohl als Kuss-tafel dienten und von den großformatigen Darstellungen abzugrenzen sind (siehe dazu LEE PALMER 2001). Ihr Vorkommen verweist aber nochmal auf die Beliebtheit der Komposition und bezeugt ihre weite Verbreitung.

### **Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum**

Inv.-Nr. 1018 (verschollen)

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Bronze, 15,4 x 10,6 cm

*Erhaltungszustand:* Vor dem Krieg war das Relief in einem guten Zustand.

*Provenienz:* 1880 in Florenz aus der Sammlung Stefano Bardini für das Kaiser-Friedrich-Museum erworben; während des Zweiten Weltkriegs wurde die Arbeit ausgelagert, der Aufbewahrungsort ist seit dem 7.4.1945 unbekannt.

*Literatur:* BERLIN 1922, S. 44, Nr. 323; BERLIN 2006B, S. 190 (mit Abb.)

### **Cleveland, Museum of Art**

Inv.-Nr. 1968.24

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), vergoldete Bronze, Silber und blaues Emaille, 10,8 x 8,25 cm, (15,9 x 10,3 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Privatsammlung Norman O. Stone und Ella A. Stone; Vermächtnis an das Museum of Art, Cleveland.

*Literatur:* CLEVELAND 1978, S. 92; LEE PALMER 2001.

### **Florenz, Via S. Margherita a Montici**

19. Jahrhundert, Terrakotta oder Stuck, polychrom gefasst, ca. 50 x 40 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist starke Beschädigungen an der Oberfläche und mehrere Bruchstellen auf.

*Provenienz:* Das Relief wurde vermutlich direkt für die Nische angefertigt.

*Literatur:* GUARNIERI 1987, S. 181 (mit Abb.); ARTUSI 1999, S. 69; GENTILINI 2008, S. 38.

### **Forlì, Kloster des Corpus Domini**

16. Jahrhundert (?), Stuck, 85 x 55 cm

*Erhaltungszustand:* Der Zustand ist gut, das Relief besitzt eine kräftige moderne Fassung.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* GENTILINI 2008, S. 20 und 38 (mit Abb.)

### **Imola, Pinacoteca Groci**

Inv.-Nr. 4

16. Jahrhundert (?), Gips, 82 x 55,5 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Geschenk an die Pinacoteca Groci (1924).

*Literatur:* IMOLA 1989, S. 232.

Das Relief hat einen völlig planen Hintergrund, ohne jegliche Gestaltung.

### **Kopenhagen, Statens Museum for Kunst**

Inv.-Nr. DEP54

16. Jahrhundert, Terrakotta, polychrom gefasst und vergoldet, 93 x 63 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist schlecht erhalten, es weist mehrere Bruchstellen auf, die Fassung ist stark beschädigt.

*Provenienz:* Seit 1929 im Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.

*Literatur:* GENTILINI 2008, S. 39; STATENS MUSEUM FOR KUNST, KOPENHAGEN B (Online-Quelle, mit Abb.)

### **Massa Fermana, Pinacoteca Civica**

Frühes 16. Jahrhundert (?), Cartapesta, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 99,5 x 59 x 11,5 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in einem sehr guten Zustand. Die Fassung wurde erneuert.

*Provenienz:* Franziskanerkloster, Massa Fermana.

*Literatur:* COLTRINARI 2008B (mit Abb.)

Der Hintergrund ist als Brokatvorhang gestaltet, die gemalten Ornamentmuster sind zusätzlich stellenweise eingedrückt. Am oberen Rand sieht man die imitierte Aufhängung des Stoffes. Das Untergewand der Muttergottes ist blau und ornamentiert. Ein ähnliches Muster in Rot und Gold weist der Mantel auf. Das Innenfutter ist blau mit goldenen Punkten. Die Säume sind durchgängig aufwendig verziert. Ihr transparent wirkender Schleier ist in Weißtönen mit goldenen Elementen gehalten, die Farbe ist nur hauchdünn aufgetragen. Das Gewand des Kindes ist weiß mit goldenen Applikationen. Das Hüfttuch ist ebenfalls weiß, mit schwarzen dünnen Streifen. Die goldenen Nimben weisen ein schwarzes Muster auf, der Nimbus Marias trägt folgende Inschrift: [A]VE MARIA GRACIA PLENA DOMI[NUS].

Das Relief befindet sich in einem Holzrahmen mit fingierter Brüstung, dessen Wölbung dem Relief eine stärkere Dreidimensionalität verleiht.



### **München, Privatsammlung**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?)

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Privatsammlung Alfred Pringsheimer.

*Literatur:* ŠTEFANAC 1988, Taf. XXVII.

### **New York, The Metropolitan Museum of Art**

Inv.-Nr. 60.143

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), vergoldete Bronze, 15,2 x 10,2 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Seit 1960 im Metropolitan Museum of Art (Vermächtnis Rogers).

*Online-Quelle:* THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK (mit Abb.)

Im Hintergrund sind Engel wiedergegeben.

### **Oxford, Ashmolean Museum**

Inv.-Nr. WA1888.CDEF.B601

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Bronze, 13,5 x 8,5 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Geschenk an das Museum von C. D. E. Fortnum, 1888.

*Literatur:* OXFORD 2014, Nr. 346.

### **Padua, Museo Civico**

Inv.-Nr. 120

Paduanischer Künstler (?), letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Bronze, Höhe: 13,5 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* PADUA 1989, S. 42f., Nr. 11.

### **Šibenik, Stadtmuseum**

16. Jahrhundert, Holz

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* ZAGREB/DUBROVNIK 1987, S. 140.

Das Relief könnte nach dem Relief des Franziskanerklosters in Šibenik gefertigt worden sein (ZAGREB/DUBROVNIK 1987, S. 140).

### **Urbino, Galleria Nazionale delle Marche di Urbino**

Frühes 16. Jahrhundert (?), Cartapesta

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* COLTRINARI 2008A, S. 108; GENTILINI 2008, S. 20 und 39 (mit Abb.)

### **Venedig, Calle della Pietà**

Spätes 15. oder 19. Jahrhundert (?), pietra d'Istria, 58 x 40 cm (Abb. 79)

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in schlechtem Zustand. Die Oberfläche ist sehr porös und große Teile sind witterungsbedingt bereits gänzlich zerstört (oberer Abschluss des Reliefs, rechte Gesichtshälfte und Hinterkopf des Christuskindes; große Beschädigungen weisen des Weiteren die Schoßpartie und der Kinderkörper auf).

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* OSVALDO PAOLETTI 1897, S. 203; RIZZI 1987, S. 89-91; GENTILINI 2008, S. 39.

Das Material spricht für eine Entstehung in Venetien oder Dalmatien, wo der in Istrien abgebaute Stein vorwiegend verwendet wurde. Rizzi ging davon aus, dass das Relief aus dem frühen 19. Jahrhundert stamme.

### **Venedig, Museo Correr**

Inv.-Nr. Cl. XXI n. 109

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Cartapesta, polychrom gefasst, 70 x 50 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist stark beschädigt, einzelne Fragmente wurden auf einer neuen Tafel angebracht.

*Provenienz:* Vermächtnis Legato Correr (1830).

*Literatur:* BERLIN 1913, S. 66f.; PARIS 1975, Nr. 40; GUARNIERI 1987, S. 268; GENTILINI 2008, S. 39.

Das schlecht erhaltene Relief weist eine stumpfe und einzelne Details nivellierende, vermutlich in jüngerer Zeit übermalte Fassung auf. Untergewand und Hemd des Jesuskindes sind rot. Kopftuch und Mantel der Maria sind blau. Die Nimben, die Gürtung des Mariengewandes sowie der Saum ihres Hemdes auf der Brust sind golden.

**Washington D.C., National Gallery of Art**

Inv.-Nr. 1957.14.142, Sammlung Kress Nr. A.295.I8B

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Bronze, 13,2 x 8,5 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Gustave Dreyfus (1837-1914), Paris; 1930 aus seinem Nachlass angekauft von den Brüdern Duveen, London und New York; 1945 angekauft durch die Samuel H. Kress Foundation, New York; Geschenk an die NGA in Washington D.C. 1957.

*Literatur:* WASHINGTON D.C. 1965, S. 69f.; LEE PALMER 2001.

**B.1.4. In der Literatur erwähnte Versionen unbekannten Aussehens**

Erwähnt in PARIS 1975, Nr. 40:

- London, Kunsthandel (Versteigerung bei Christie's in London, Mai, 1905, Nr. 227; vorher Sammlung Capel-Cure)

Erwähnt in DE FEO 2014, S. 19:

- Vicenza, Amministrazione Provinciale

## C. Die aus dem Werkstattkreis ausgeschlossenen Werke

### C.1. Die *Madonna mit dem fröstelnden Kind*, Berlin, Bode-Museum

Inv.-Nr. 82 (Abb. 154)

Spätes 15. oder 19. Jahrhundert (?), Terrakotta, 81 x 61 cm

*Erhaltungszustand:* Es finden sich durchgängig leichte Beschädigungen an der Oberfläche. Es wurde eine große Anzahl an kleineren Reparaturen durchgeführt.

*Provenienz:* Sammlung Bartholdi; ab 1828 in der Berliner Skulpturensammlung.

*Literatur:* BERLIN 1888, S. 24, Nr. 65; BERLIN 1913, S. 61f., Nr. 142; BERLIN 1982, S. 37-42; KNUTH 2001, S. 62f.

Die Madonna sitzt nach links gewandt auf einem Thron, der durch eine große Lehne mit blütengeschmückten Voluten wiedergegeben ist. Auf ihrem Schoß sitzt das sich ängstlich an sie schmiegende Jesuskind. Bode schrieb dieses Relief einst Antonio Rossellino zu und sah dessen Entstehung im Zusammenhang mit einem Madonnenrelief in der Sammlung Hainauer (heute in Toledo, siehe VI.C.16) sowie einem in Lyon (VI.C.11). Die letztgenannten Reliefs, zu denen die *Madonna mit dem fröstelnden Kind* tatsächlich Ähnlichkeiten aufweist, entstammen allerdings vermutlich dem 19. Jahrhundert. Die Entstehungszeit des Berliner Reliefs ist ungewiss, die Ausführung und vor allem der etwas überdimensionierte Thron verweisen durchaus auf eine Fertigung im 19. Jahrhundert, bemerkenswert jedoch erscheint die recht frühe Provenienzangabe. Zumindest bewusste Fälschungen waren im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts noch nicht weit verbreitet. Eine Komposition Antonios Rossellinos kann aber aufgrund der für ihn untypischen Gestaltungsweise, insbesondere den sich stark von seinen anderen Madonnenreliefs unterscheidenden Physiognomien ausgeschlossen werden. Parallelen bestehen außerdem zu den Reliefs der *Madonna mit dem Girlandensockel* (VI.C.2).

Die Ausführung der *Madonna mit dem fröstelnden Kind* weist sichtbare Streifen eines Modellierholzes und Fingerabdrücke auf, es könnte sich also um ein Modell oder um eine bewusst als solches inszenierte Fälschung handeln.

## C.2. Die *Madonna mit dem Girlandensockel*

Diese Komposition zeigt eine auf einem Sockel angebrachte stehende und sich nach links wendende Madonna in Halbfigur, die das Christuskind auf dem Arm hält. Der Sockel ist mit einer großen Girlande mit flankierenden Puttenköpfen geschmückt. Seitlich ragen zwei große knaufartige Kugeln hervor. Das auf der rechten Hand der Muttergottes sitzende, ihr liebevoll zugewandte Kind streckt seinen linken Arm vor ihrer Brust aus und hält dabei einen Apfel, den es dem Betrachter entgegen zu strecken scheint. Seine Füße werden zärtlich von der linken Hand Marias umfassen, wodurch der Sitzposition mehr Stabilität verliehen wird. Die Madonna ist in ein gegürtetes Untergewand mit weitem darüberliegenden Mantel gekleidet. Ihr Schleier fällt in seitlichen Kaskaden herab, die Stirn ist mit einem Schmuckband verziert. Das Kind trägt ein kurzes Gewand, das ebenfalls einen vielfältigen und kleinteiligen Faltenwurf aufweist.

Das Relief ist fast rundplastisch ausgearbeitet, ohne festen Hintergrund. Die Komposition wurde vermutlich für eine Aufstellung in einem Tabernakel entworfen.

### C.2.1. Die Versionen dieser Komposition

#### Berlin, Bode-Museum

Inv.-Nr. 92 (Abb. 126)

15. oder 19. Jahrhundert (?), Terrakotta, ehemals 64 x 46 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief wurde während der kriegsbedingten Auslagerung im Leitturm Friedrichshain (nach dem 7.4.1945, Kiste Nr. 148 KFM) im Mai 1945 fast vollständig zerstört. Heute ist nur noch ein Fragment des Madonnenkopfes erhalten.

*Provenienz:* 1878 in Florenz für die Berliner Skulpturensammlung erworben; ab 1945 in der Sowjetunion; 1958 in das Bode-Museum zurückgeführt.

*Literatur:* BERLIN 1888, S. 26, Nr. 75; BERLIN 1913, S. 62, Nr. 143; BERLIN 1933, S. 48f.; BERLIN 2006B, S. 249.

Der auf den älteren Fotografien abgebildete Tabernakelrahmen ist nicht original zugehörig. Früher ließen sich am Objekt noch sichtbare Striche des Modellierholzes und Abdrücke der modellierenden Hände ausmachen. Schottmüller vermutete deshalb in ihrem Beitrag im Berliner Katalog ein sorgsam ausgeführtes Modell. Dagegen lassen die Ähnlichkeiten mit der *Madonna mit dem fröstelnden Kind* (VI.C.1) auch eine Entstehungszeit im 19. Jahrhundert zu.

#### Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

Inv.-Nr. S27e34

15. Jahrhundert (?), Stuck, polychrom gefasst, 25,5 x 34,5 x 18 cm

- Erhaltungszustand:* Es ist nur noch ein Fragment der beiden Köpfe vorhanden. 1968 wurden die Gesichter von brauner Farbe gereinigt, darunter kam die ursprüngliche Fassung zum Vorschein; am Schleier fanden sich noch Spuren einer ehemaligen Vergoldung.
- Provenienz:* Kunsthandel (Verkauf Baslini, 1888, Nr. 965), Mailand; 1892 durch M. Guggenheim für das Bostoner Museum in Venedig angekauft.
- Literatur:* BOSTON 1935, S. 247; BOSTON 1977, S. 112, Nr. 140 (mit Abb.)

### **Budapest, Szépművészeti Múzeum**

Inv.-Nr. 1179  
19. Jahrhundert (?), Terrakotta

- Erhaltungszustand:* Gut  
*Provenienz:* Unbekannt  
*Literatur:* BUDAPEST 1975

Das Relief weist die gleiche Ausführung mit sichtbaren Modellierspuren wie das in Berlin auf.

### **Florenz, Palazzo Davanzati**

15. Jahrhundert (?), Terrakotta

- Erhaltungszustand:* Das Relief weist Beschädigungen an der Oberfläche auf.  
*Provenienz:* Unbekannt  
*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 30825).

Die Ausführung weist Parallelen zu dem Fragment in Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, auf.

## **C.3. Die Anbetung des Kindes (mit Lamm), Berlin, Bode-Museum**

Inv.-Nr. 83 (Abb. 149)  
Ende des 15. Jahrhunderts, Terrakotta, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 32 x 23 cm

- Erhaltungszustand:* Das Relief weist kleinere Brüche und zahlreiche Beschädigungen an der Oberfläche auf.  
*Provenienz:* 1883 in Florenz für die Berliner Skulpturensammlung erworben.  
*Literatur:* BERLIN 1888, S. 24, Nr. 66; BERLIN 1913, S. 64f., Nr. 151; GOTT-SCHALK 1930, S. 98; BERLIN 1933, S. 50.

Bei dieser Komposition handelt es sich um eine in Halbfigur hinter einer Brüstung stehende Madonna, die das vor ihr liegende Christuskind anbetet. Dieses liegt ausgestreckt auf zwei Kissen auf der Brüstung. Rechts wird das Kissen von einem darunter liegenden Lamm angehoben. Mit dem rechten Arm greift das Kind in Richtung der Mutter. Beide Figuren sind nimbiert. Maria trägt ein einfaches Untergewand mit darüber liegendem Mantel, der flach über die Schultern herabfällt. Ihr über den Hinterkopf gelegtes Kopftuch fällt am Rücken herab und wird seitlich über ihre erhobenen Arme gelegt. Dabei bildet sich ein wie von Wind bewegter gekräuselter Gewandsaum aus. Das Kind ist in ein enges Tuch gewickelt und trägt eine Halskette. Der Hintergrund wird von einer zu beiden Seiten herabhängenden Girlande geschmückt und ist mit einem in Rot- und Goldtönen dargestellten Ornament bemalt. Auf dem Sockel ist folgende Inschrift zu lesen: AVE REGINA CELI.

Die Ausrichtung der Figuren zueinander erinnert an die Komposition des Tondos Antonio Rossellinos im Bargello in Florenz (VI.A.9). Die Figurengruppe ist in diesem Fall aus dem dortigen Kontext gelöst und erscheint als auf sich konzentrierte Einheit. Vermutlich kam es aufgrund dieser Ähnlichkeit immer wieder zu einer Zuschreibung des vorliegenden Reliefs an Antonio Rossellino, jedoch ist das aufgrund der schlechten Qualität und der unbefriedigenden kompositorischen Lösung mit dem unter dem Kissen verborgenen Lamm abzulehnen. Vermutlich handelt es sich hier um eine in Kenntnis der Werke Antonio Rossellinos entstandene Komposition des späteren 15. Jahrhunderts.

## C.4. Madonna mit Kind, Ferrara, San Domenico

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Marmor

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Das Relief wurde evtl. für das heute zerstörte Grabmal Francesco Sacratris in San Domenico, Ferrara, geschaffen.

*Literatur:* STEMP 1992, S. 58-65 und 110-134; STEMP 1999; PETRUCCI 2007, S. 156-159; FERRETTI 2007; FERRETTI 2010.

Das Relief einer sitzenden Madonna in Ganzfigur ist heute an der Rückseite des Hochaltars von San Domenico in Ferrara angebracht. Richard Stemp versuchte vor einigen Jahren den ursprünglichen Aufstellungsort zu rekonstruieren und das Relief Antonio Rossellino zuzuschreiben. Diese Attribution wird in dieser Arbeit abgelehnt. Siehe zu einer ausführlicheren Begründung sowie der vorgeschlagenen Rekonstruktion des Entstehungszusammenhangs die Ausführungen zu Beginn des Kapitels II.2.2.1.

### C.4.1. Die Wiederholungen dieser Komposition

#### Florenz, Privatsammlung

16. Jahrhundert oder später (?), Terrakotta (?)

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Privatsammlung Corrado Tumiatì, Florenz.

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 175805).

## C.5. Die Anbetung des Kindes, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Inv.-Nr. 7230 (verschollen, Abb. 150)

Ende des 15. Jahrhunderts, Terrakotta, polychrom gefasst, 55,5 x 42 cm

*Erhaltungszustand:* Laut den Ausführungen Schottmüllers im Berliner Sammlungskatalog wies das Relief eine alte, teilweise übermalte und nachgedunkelte Fassung auf.

*Provenienz:* Das Relief gelangte 1910 durch Tausch mit einem anderen Objekt in Florenz in den Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums. Im Krieg wurde das Relief in die Kiste Nr. 309 KFM verpackt, der Auslagerungsort nach dem 7.4.1945 war der Leitturm in Friedrichshain. Der Verbleib der Kiste ist unbekannt.

*Literatur:* BERLIN 1913, S. 62f., Nr. 144; BERLIN 1933, S. 50; BERLIN 2006B, S. 140.

Schottmüller erkannte die Werkstatt Antonio Rossellinos in der Formgebung und der Typenbildung. Diese Zuschreibung ist jedoch abzulehnen, die Ausführung der Figuren mit ihren fülligen Gesichtern verweist auf andere Bildhauer. Vermutlich handelt es sich um ein Werk des späten 15. Jahrhunderts.

Bei einem mit diesem Relief in Verbindung gebrachten Exemplar im Victoria & Albert Museum in London handelt es sich um eine durch weitere Figuren ergänzte Arbeit, die vermutlich aus dem 19. Jahrhundert stammt (Fotothek des KHI Florenz, Nr. 60062).

## C.6. Madonna mit Kind

Diese Komposition hat sich in zwei bekannten Exemplaren erhalten. Die Muttergottes steht nach links gewandt hinter einer Brüstung. Mit ihrer rechten Hand umfängt sie das neben ihr stehende, unbekleidete Jesuskind. Dieses stützt sich mit seinem linken Arm auf der Schulter Marias ab, mit dem rechten zieht es ihren Schleier um seinen Körper. Jesus streckt sein linkes Beinchen aus und legt seinen Fuß in die linke, auf der Brüstung aufliegende Hand Marias, und zwar in die Beuge zwischen Daumen und Zeigefinger. Diese Geste erscheint in die Mitte der Komposition gerückt und wird dadurch besonders betont. Die Gestaltung der Hand Marias, insbesondere der abgespreizte kleine Finger, sowie einzelne Gewandmotive, etwa die Schleife, mit der ihr Gewand gegürtet ist,



oder der Faltenbausch unter Marias linkem Arm weisen Ähnlichkeiten mit den Werken Antonio Rossellinos auf. Jedoch unterscheidet sich die Gesamtkonzeption des Reliefs, insbesondere das lebhafteste, stehende Kind, von den ihm zugeschriebenen Arbeiten. Eine Attribution an Andrea della Robbia, wie sie im Frankfurter Ausstellungskatalog als Alternative zu einer möglichen Autorschaft Antonios vorgeschlagen wurde, erscheint daher wahrscheinlicher (FRANKFURT AM MAIN 2009, S. 268-270). Auf die engen Parallelen zwischen diesen Künstlern ist in dieser Arbeit hingewiesen worden, dadurch lassen sich die auffälligen Motivübernahmen gut erklären.

### C.6.1. Die Versionen dieser Komposition

Insgesamt sind nur zwei Exemplare dieser Version bekannt. Beide scheinen aus der Werkstatt Andrea della Robbias zu stammen.

#### Frankfurt am Main, Liebieghaus

Inv.-Nr. St. P. 292 (Abb. 153)

Andrea della Robbia (Werkstatt), letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 78 x 65 cm (115 x 93 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Die Fassung ist stellenweise beschädigt und abgeplatzt, beide Zeigefinger der Muttergottes sind beschädigt, der linke ganz abgebrochen.

*Provenienz:* 1889 für das Liebieghaus erworben.

*Literatur:* FRANKFURT AM MAIN 1981, S. 26-28, Nr. 8; FRANKFURT AM MAIN 2008, S. 116; FRANKFURT AM MAIN 2009, S. 268-271.

Das Relief weist eine originale Fassung auf. Das Untergewand Marias war vergoldet, ihr Mantel ist blau. Ihr Kopftuch ist weiß, mit schmalen schwarzen Streifen. Im Hintergrund ist vor blauem Grund eine blühende Rosenhecke zu sehen. Die Fassung könnte von dem Lippi-Pesellino-Imitator stammen.

Der Rahmen ist nicht original zugehörig.

#### Chicago, The Art Institute

Inv.-Nr. 1962.454

Andrea della Robbia (Werkstatt), letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Terrakotta, 75,6 x 63,5 cm (114,3 x 119,4 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist gut erhalten, eine frühere Fassung wurde abgelaut.

*Provenienz:* Geschenk an das Art Institute in Chicago von Mrs. William F. Peterson (1962).

*Literatur:* FRANKFURT AM MAIN 2009, S. 268-271; THE ART INSTITUTE CHICAGO (Online-Quelle).

Der Rahmen ist nicht original zugehörig.

## C.7. Die Anbetung des Kindes (mit Johannes dem Täufer und zwei Engeln)

Diese Komposition zeigt eine nach links gewandte thronende Muttergottes, die ihre Hände im Betgestus erhoben hat. Auf ihrem Schoß liegt auf einem Kissen das Christuskind, das ein Schriftband in den Händen hält. Gestützt wird das Kind im Rücken außerdem von einem Engel. Zwei weitere Figuren erscheinen über ihnen angeordnet, links ein Engel, rechts Johannes der Täufer, zu erkennen an seinem Kreuzstab. Sehr auffällig sind die riesigen Nimben dieser beiden Figuren sowie der Muttergottes. Sie heben sich von einem ansonsten eben gestalteten Grund ab.

Es sind insgesamt fünf Exemplare dieser Komposition bekannt, deren Figuren sich in ihrer plastischen Ausführung gleichen, die Abmessungen des Bildfeldes variieren jedoch. Das weite Gewand der Muttergottes ist sehr faltenreich wiedergegeben, die Gewandstruktur ist allerdings recht flächig. Die Gesichter der Kinderfiguren sind füllig und pausbäckig und erinnern ein wenig an den Verrocchio-Umkreis. Der Kopf Marias hingegen ist schmaler und steht den Werken Antonio Rossellinos näher. Die grobe Qualität der Ausführung und die unbefriedigende Figurenanordnung lassen es aber unmöglich erscheinen, in der Komposition eine Erfindung der genannten Künstler zu sehen. Das Exemplar in Frankfurt am Main ist nachweislich erst im 19. Jahrhundert entstanden; es ist zu hinterfragen, ob nicht die gesamte Komposition erst aus diesem Jahrhundert stammt.

### C.7.1. Die Versionen dieser Komposition

#### Berlin, Bode-Museum

Inv.-Nr. 2960 (Abb. 125)

Spätes 15. oder 19. Jahrhundert (?), Stuck, polychrom gefasst, 71 x 53 cm

*Erhaltungszustand:* Die alte Bemalung ist stark nachgedunkelt.

*Provenienz:* S. Maria Nuova, Florenz (?); Sammlung Adolf von Beckerath, Berlin; Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin (heute Bode-Museum).

*Literatur:* BERLIN 1913, S. 63f., Nr. 147; BERLIN 1933, S. 51.

Das Fassung wies ursprünglich vor allem Blau- und Goldtöne auf, durch das Nachdunkeln ist davon aber nur noch wenig zu sehen. Der Rahmen ist nicht original zugehörig.

### **Florenz, Museo Nazionale del Bargello**

Inv.-Nr. 413 S

Spätes 15. oder 19. Jahrhundert (?), Terrakotta, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 81 x 49 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in einem gutem Zustand, es wurde Ende der 1980er Jahre restauriert, wobei Teile der originalen Fassung zum Vorschein kamen.

*Provenienz:* Hospital S. Maria Nuova, Florenz; seit 1902 im Bargello.

*Literatur:* Unveröffentlicht

Das Relief ist etwas höher als das Exemplar in Berlin. Blau- und Goldtöne dominieren die Fassung. Im Hintergrund ist eine Landschaft dargestellt, die Horizontlinie verläuft auf Schulterhöhe Marias. Der Rahmen ist nicht original zugehörig.

### **Frankfurt am Main, Liebieghaus**

Inv.-Nr. 924

19. Jahrhundert, Terrakotta, 50,5 x 34,5 cm (99 x 70 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist mehrere Sprünge auf; die Oberfläche ist sehr porös.

*Provenienz:* 1928 aus der Sigmaringer Sammlung für das Museum erworben.

*Literatur:* FRANKFURT AM MAIN 1981, S. 61-63, Nr. 23 (mit Abb.)

Eine Thermolumineszenzuntersuchung ergab, dass dieses Relief erst aus dem 19. Jahrhundert stammen kann. Es ist kleiner als die anderen Exemplare und weniger detailliert ausgearbeitet. Am deutlichsten sind noch die Parallelen zu der Pariser Version, deren Stuhl ebenfalls keinen Putto an der Stuhllehne aufweist. Bei dem Frankfurter Relief fehlt außerdem der Heiligenschein des linken unteren Engels.

### **Paris, Musée du Louvre**

Inv.-Nr. Campana 19

Spätes 15. oder 19. Jahrhundert (?), Stuck, 59,5 x 42,5 x 8,5 cm (75,5 x 53,5 x 8,8 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist nur leichte Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Ab 1858 in der Sammlung Ottavio Gigli; Sammlung Giampietro Campana, 1861 verkauft; 1.5.–6.10.1862 im Palais de l'Industrie, Paris, ausgestellt; seit November 1862 im Louvre.

*Literatur:* PARIS 2006, S. 231 (mit Abb.)

### **Straßburg, Musée des Beaux-Arts**

Spätes 15. oder 19. Jahrhundert (?), Stuck, polychrom gefasst, 72 x 48 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Das Relief wurde von Wilhelm Bode für das Museum erworben.

*Literatur:* STRASSBURG 1899, S. 84f., Nr. 387.

## **C.8. Madonna mit Kind und zwei Cherubim**

Von dieser Komposition gibt es mehrere bekannte Exemplare in Florentiner Privatsammlungen. Francesco Negri Arnoldi schrieb sie 2003 Antonio Rossellino zu (NEGRI ARNOLDI 2003). Die Muttergottes sitzt nach rechts gewandt auf einem durch eine große Lehne markierten Thron. Das Jesuskind befindet sich ihr seitlich zugewandt auf ihrem Schoß. Haltung und Thron beider Figuren erinnern sowohl an die *Altman-Madonna* (VI.A.6) als auch an das Berliner Madonnenrelief Antonio Rossellinos (VI.A.7). Die stilistische Ausführung jedoch unterscheidet sich gänzlich von deren ruhigen, zart und präzise ausgeführten Figuren. Die Physiognomie der Muttergottes erinnert in ihrem breiten, rundlichen Schnitt und den halbgeschlossenen Augen an Darstellungen Benedettos da Maiano (vor allem das Madonnenrelief in der National Gallery of Art in Washington D.C.), wohingegen das Kindergesicht auffällige Parallelen zu der *Madonna Panciatichi* Desiderios da Settignano aufweist. Einzelne Elemente, wie der sternenziertere Nimbus der Madonna bei dem Marmorexemplar oder das Medaillon mit Darstellung Gottvaters sind untypisch für das Quattrocento. All diese Beobachtungen lassen vermuten, dass es sich um eine früheren Werken nachempfundene Komposition des 19. Jahrhunderts handelt.

### **C.8.1. Die Versionen dieser Komposition**

#### **Florenz, Privatsammlung**

19. Jahrhundert (?), Marmor (Abb. 147)

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Kunsthandel, Florenz (1841).

*Literatur:* MASCALCHI 2006.

#### **Florenz, Privatsammlung**

19. Jahrhundert (?)

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* NEGRI ARNOLDI 2003.

### **Florenz, Privatsammlung**

19. Jahrhundert (?), polychrom gefasst und vergoldet

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 174699).

### **Florenz, Privatsammlung**

19. Jahrhundert (?), 103 x 77 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Ehem. im Besitz der Familie Libri, Florenz.

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen den Unterlagen der Morgan Library & Museum, New York.

### **New York, Kunsthandel**

19. Jahrhundert (?), Stuck, polychrom gefasst, 107 x 79 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* New York, Christie's, Sale 3707 am 28.01.2015 (Los-Nr. 125).

*Online-Quelle:* CHRISTIE'S.

## **C.9. Barney Madonna, Glenn Falls, Hyde Collection**

Inv.-Nr. 1971.100 (Abb. 156)

19. Jahrhundert, Marmor, 107,9 x 81,3 x 17,1 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief wurde mehrfach restauriert, der rechte Daumen der Madonna ist abgebrochen, ihr linker Zeigefinger sowie Teile des linken Fußes Christi wurden ersetzt.

*Provenienz:* P.W. French and Company Inc.; 1923 durch Charles T. Barney, New York, angekauft; seit 1971 in der Hyde Collection.

*Literatur:* MARQUAND 1924, S. 35-37; POPE-HENNESSY 1980B, S. 244f.; GLEN FALLS 1981, S. 30f.

Das Relief ist stellenweise fast rundplastisch ausgearbeitet. Die Hintergrundfläche wird von den Figuren überschritten, die Sitzgruppe tritt dadurch besonders stark vom Grund

hervor. Die Muttergottes sitzt nach links gewandt auf einem durch eine große Lehne markierten Thron. Das Christuskind sitzt auf einem Kissen, das auf ihrem rechten Oberschenkel platziert ist. Maria umfängt das Kind zärtlich, mit ihrer linken Hand greift sie an das linke Füßchen Christi. Sie trägt einen sehr weiten Mantel, der das Kind umfängt und es dadurch an sie bindet. Rechts liegt der Mantel auf der großen Thronlehne auf, welche durch einen nackten Putto geschmückt ist.

Das in ein locker fallendes Tuch gehüllte Kind erhebt die rechte Hand zum Segensgestus. Im Hintergrund sind zwei in weite Gewänder gekleidete Engel im Adorationsgestus zu sehen, die im Gegensatz zu Maria und Christus in sehr flachem Relief gefertigt wurden.

In einem Brief von Wilhelm R. Valentiner 1921 noch als authentisches Werk Antonios bezeichnet (siehe dazu GLEN FALLS 1981, S. 31), zweifelt man heutzutage an einer Entstehung im 15. Jahrhundert. Pope-Hennessy vermutete erstmals in dem Relief eine Fälschung des 19. Jahrhunderts, die nach dem Vorbild Antonio Rossellinos gefertigt worden sei.

## C.10. **Madonna mit Kind und drei Putten, Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum**

Inv.-Nr. 539 (Abb. 111)

19. oder frühes 20. Jahrhundert, Marmor, 94 x 62 x 10 cm

*Erhaltungszustand:* Die Oberfläche ist generell gut erhalten, das Relief weist jedoch einige glatte Bruchkanten auf; die komplett abgebrochene obere rechte Ecke konnte wieder angesetzt werden.

*Provenienz:* Dr. Jacob Hirsch kaufte das Relief 1924 für die Sammlung Calouste Gulbenkian in Italien an, laut seiner Auskunft stamme es aus dem Palazzo Guicciardini, Florenz (20.10.1924); seit 1924 in der Sammlung Calouste Gulbenkian (ehemals in Paris, heute in Lissabon).

*Literatur:* PLANISCIG 1942, S. 28 und 53; POPE-HENNESSY 1970, S. 144f.; APFELSTADT 1987, S. 28f., Anm. 76.; LISSABON 1999, S. 20-25; NEGRI ARNOLDI 2003, S. 59 und 63; GENTILINI 2008, S. 15.

Die Art der räumlichen Auffassung steht dem Relief der *Madonna mit den Kandelabern* sehr nahe. Irritierend wirken aber die stilistischen Unterschiede zwischen der Darstellung der Muttergottes, die in ihrem kühlen Gesichtsausdruck den Madonnen Antonio Rossellinos nahesteht, dem lebhaft gezeigten Kind, das auf Benedetto da Maiano verweist (siehe dazu auch GENTILINI 2008, S. 15) und dem linken Putto, der in seinem grimassierenden Gesichtsausdruck Parallelen zum Werk Gregorio di Lorenzos aufweist. Die Hintergrundgestaltung mit den drei Putti findet sich in einem Werk Domenico Rossellis wieder, das sich bis 1861 in Florenz in der Sammlung Cigli-Campagna befand und seitdem im Besitz des Victoria & Albert Museums in London ist (Inv.-Nr. 7591-1861). Die Zusammensetzung der Darstellung wirkt daher sehr heterogen und versatzstückartig. Um von Antonio

zu sein, ist die qualitative Ausführung, wie in einem vorhergehenden Kapitel ausführlich dargelegt, nicht hoch genug (IV.3). Dasselbe trifft auf die Gestaltung des Jesuskindes zu, das zwar in seinem Aussehen stark an Benedetto erinnert, in der technischen Ausführung hingegen nicht seinem Werk entspricht. Die Haare sind zu glatt gearbeitet, es fehlt der Einsatz des Drillbohrers, der insbesondere um 1470, also in dem Zeitraum, in dem er für Antonio Rossellino arbeitete, so charakteristisch für sein Werk ist. Der verantwortliche Bildhauer scheint sich bei dem Relief in Lissabon an den Werken dieser Künstler orientiert und deren Stilistik übernommen zu haben, er konnte aber die Art und Weise der Modellierung und deren technische Umsetzung nicht adaptieren.

Die Verwendung von drei verschiedenen Stilarten, die offensichtliche Auseinandersetzung mit der Komposition der vielfach verbreiteten *Madonna mit den Kandelabern* sowie die insgesamt etwas zu glatte und kühl wirkende Ausführung verweisen auf ein Werk des 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts.

## C.11. Madonna mit Kind und Vögelchen, Lyon, Musée des Beaux Arts

Inv.-Nr. D-383 (Abb. 157)

19. Jahrhundert, Terrakotta, 79 x 62 x 13 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Sammlung Goupil; 1888 für das Museum in Lyon angekauft.

*Literatur:* LYON 1945, S. 142-144.

Dieses Relief zeigt eine nach links ausgerichtete thronende Muttergottes. Das Jesuskind sitzt ihr seitlich zugewandt auf ihrem Schoß. Das Relief ist halbrund abgeschlossen. Darin sowie in den sehr groß dargestellten Figuren und der überbetonten unteren Schoßpartie weist es Ähnlichkeiten mit der *Madonna mit dem fröstelnden Kind* auf (VI.C.1). Parallelen bestehen des Weiteren zu dem Madonnenrelief in Toledo (VI.C.16). Dass Apfelstadt die Madonna aus Lyon noch als eigenhändiges Werk Antonio Rossellinos anerkannte, ist nicht nachvollziehbar, die Gestaltung der Figuren unterscheidet sich gravierend von dessen sonstigen Arbeiten (APFELSTADT 1987, S. 28-30 und Anm. 76). Lediglich einzelne Motive, wie die rechte Hand der Muttergottes, verweisen auf sein Vorbild. Aufgrund dieser versatzstückartigen Verwendung einzelner Motive im Zusammenhang mit einer kompositionell wenig überzeugenden Gestaltung, die in ihrer groben, unproportionierten Ausführung auch für das Quattrocento befremdlich wirkt, sowie der Gemeinsamkeiten mit den bereits genannten Werken, an deren Alter ebenfalls Zweifel bestehen, wird hier vermutet, dass es sich um ein Werk des 19. Jahrhunderts handelt.

## C.12. Madonna mit Kind, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza

Inv.-Nr. K 21 (Abb. 148)

Frühes 20. Jahrhundert, Marmor, 80 x 55,5 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Kunsthandel René Gimpel, Paris (1909); 1910 Verkauf an Thomas Fortune Ryan, New York; Verkauf von Ryans Kunstsammlung bei der American Art Association, Anderson Galleries, New York, am 25.11.1933 (Los-Nr. 413); für die Sammlung Thyssen-Bornemisza angekauft von dem Kunsthändler Pollak & Winternitz, Wien (1933).

*Literatur:* DANFORTH 1919, S. 311; NEW YORK 1933, S. 169, Nr. 413; MADRID 1992, S. 120ff., Nr. 16.

In das hochrechteckige Relief ist eine Nische eingearbeitet, in der die nach links gewandte sitzende Madonna mit dem auf ihrem Arm befindlichen Kind gezeigt ist. Die oberen Zwickel sind mit je einem geflügelten Puttenkopf geschmückt. Die beiden Körper sind im Dreiviertelprofil gezeigt, die Köpfe aber so einander zugekehrt, dass sie im Halbprofil erscheinen.

Die Muttergottes trägt ein gegürtetes Gewand und ein locker um sie herum gelegtes Tuch. Auf ihrer Brust ist eine große Darstellung eines geflügelten Puttenkopfes zu sehen. Außerdem trägt sie ein kunstvoll geschlungenes Kopftuch, das über ihre linke Schulter fällt. Ihr rechter Arm fasst von hinten um das Kind und bildet zusammen mit dem mitgeführten Gewandstoff eine Sitzgelegenheit für das Christuskind. Ihr linker Arm greift vorne an ihren Oberschenkel; eine stützende Funktion für das Kind übernimmt er aber nicht.

Das Kind ist unbekleidet. Die Beine hat es unterschiedlich hoch angezogen, der rechte Arm liegt am Körper an, wohingegen der linke Unterarm emporgehoben ist. In der Hand hält das Kind eine Schnur mit angebundenem Vogel, der über seinem Kopf flattert. Nicht nur dieses Detail, auch die Gewandgestaltung Marias sind untypisch für Reliefs dieser Thematik des Quattrocento. Die Gesichter weisen mit ihren zart ausgearbeiteten Physiognomien, vor allem der bei der Madonna zu beobachtenden spitz ausgearbeiteten Oberlippe und der langen geraden Nase, Parallelen zu Werken Antonio Rossellinos auf, jedoch lassen sich diese gut durch ein an seinem Vorbild geschulten Bildhauer erklären. Die harte Umrisszeichnung der Figuren und die nicht sehr ausgeprägte plastische Modellierung des Reliefs verraten vielmehr einen modernen Künstler des 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts.



### C.13. Madonna mit Kind, Perugia, Galleria Nazionale

Inv.-Nr. 1051 (Abb. 155)

Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (?), Stuck (?), polychrom gefasst, 64 x 49 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Geschenk an das Museum von F. M. Perkins (1964).

*Literatur:* PERUGIA 1985, S. 235, Nr. 242.

Das Relief zeigt eine nach links gewandt sitzende Muttergottes. Auf ihrem linken Knie befindet sich mit seitlich nach rechts ausgestreckten Beinen das Christuskind, das beide Hände vor den Oberkörper hält, wobei die linke in das um seine Hüften gewickelte Tuch greift. Mit ihrer linken Hand fasst Maria an den Unterschenkel ihres Kindes, die rechte umfängt das Kind von hinten auf Hüfthöhe. Die Muttergottes trägt ein Untergewand mit Mantel und quer über die Brust gelegtem Kopftuch. Beide Figuren sind nimbiert.

Perkins schrieb das Relief einst Antonio Rossellino zu. Im Sammlungskatalog der Galleria Nazionale sind die deutlichen Einflüsse Minos da Fiesole auf die Gestaltung des Reliefs erwähnt, diese ließen sich insbesondere bei der Gestaltung des Kindes ausmachen. Die Physiognomie der Muttergottes weist wenig Parallelen zu Minos Arbeiten auf. Eine Autorschaft der Werkstatt Antonio Rossellinos ist aber aufgrund der Komposition und der Figurengestaltung noch unwahrscheinlicher, das Relief zeigt keine Gemeinsamkeiten mit den Entwürfen Antonios. Auch die Physiognomien und die lineare Struktur des Gewandes der Madonna sind untypisch für ihn. Wie bereits im Katalog der Galleria Nazionale angedeutet, ist es unklar, ob das Relief überhaupt aus dem 15. Jahrhundert stammt oder ob es sich um ein späteres Werk handelt.

### C.14. Madonna mit Kind, Solarolo, Palazzo Comunale

Francesco di Simone Ferrucci (?), nach 1470, Marmor, 83 x 58 cm (Abb. 122)

*Erhaltungszustand:* Gut, das Relief war ehemals wohl gefasst, es sind geringfügige Reste von violetten Farbspuren nachweisbar; in den Heiligenscheinen befanden sich einst Inschriften, in dem Nimbus des Kindes ist noch EGO SUM LUX MUNDI zu entziffern. Der original zugehörige Ädikularahmen aus pietra serena misst 180 x 114 cm und wird von Füllhörnern und Schale bekrönt. Der Konsolbereich stammt aus der Zeit um 1532, als Isabella d'Este in die Burg in Solarolo zog (GORI 1989, S. 28).

*Provenienz:* Burg des Astogio II. Manfredi in Solarolo (Neubau 1445-1461); ab 1665 im Palazzo Comunale, Solarolo; seit dem 19. Jahrhundert im dortigen Sitzungssaal aufgehängt.

*Literatur:* GOTTSCHALK 1930, S. 97; PLANISCIG 1930/31, S. 29-32; GAMBA 1931; GAMBA 1951/52; GORI 1989; SCHRADER 1994, S. 140-

143; NEGRI ARNOLDI 2003, S. 63f.; CAGLIOTI 2004F, S. 47-49; CAGLIOTI 2011A; FERRETTI 2011, S. 146-159.

Die Komposition zeigt eine Madonna in Halbfigur und ein auf einem Kissen stehendes, von ihr festgehaltenes Christuskind. Beide Figuren sind nimbiert. Links unten ist eine große Volute zu sehen, die zu einem Stuhl zu gehören scheint, die Haltung Marias lässt aber nicht auf eine Sitzposition schließen, wodurch es zu einer Diskrepanz im Darstellungsgefüge kommt. Auch das direkt vor dem Oberkörper Marias liegende Kissen trägt zu der räumlichen Unklarheit bei. Mit beiden Armen umfängt die Muttergottes das Christuskind, ihre linke Hand stützt es am Gesäß ab. Jesus schmiegt sich eng an Maria, seinen rechten Arm hat es um ihren Hals geschlungen, mit der linken Hand greift er an ihren Gewandsaum. Das Standmotiv ist nicht sehr ausgewogen, die zusammengestellten Füßchen geben der Figur wenig Halt, was durch das Anlehnen an die Mutter ausgeglichen wird.

Die Muttergottes trägt ein gegürtetes Untergewand mit einem Mantel darüber, der auf der Volute aufliegt und über die Brüstung vor der Figur ausgebreitet wird. In der Version in Solarolo schmückt ein großes Medaillon die Brust Marias. Jesus trägt ein eng geschnürtes und gerafftes Gewand, das sein Geschlecht entblößt. Der Kopf Marias ist mit einem Haarband und zart gefaltetem Schleier wiedergegeben. Die Muttergottes besitzt eine stark akzentuiert ausgearbeitete Physiognomie, die ihr einen etwas herben Ausdruck verleiht. Sie blickt am Kind vorbei in Richtung des Betrachters. Das Jesuskind schmiegt seinen Kopf an ihren, sein Ausdruck ist kindlich lebendig, die wilden, abstehenden Locken unterstützen diesen Eindruck.

Das Relief aus Solarolo ist das Original; der Hintergrund zeigt hier eine dreiteilige Girlande. Bei der Version in London handelt es sich um einen zeitgenössischen Gipsabdruck, der sich einzig durch die fehlende Hintergrundgestaltung unterscheidet. Die Arbeit in Florenz ist eine spätere freie Nachbildung, die aufgrund der qualitativ als viel schlechter zu bewertenden Ausführung nicht von demselben Künstler stammt. Dieses Relief weist zudem einen halbrunden Abschluss auf, wohingegen die anderen Werke hochrechteckig sind.

Die Forschung setzte sich zur Bewertung der Komposition daher mit dem Relief im Palazzo Comunale in Solarolo auseinander. Das Werk wurde immer sehr kontrovers diskutiert, die Zuschreibungen reichen von Donatello, Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano und Tommaso Fiamberti über Francesco di Simone Ferrucci bis hin zu Andrea del Verrocchio (siehe für einen Forschungsüberblick GORI 1989, S. 27-30). Während Gori und Schrader (SCHRADER 1994, S. 140-143) sich für Francesco di Simone Ferrucci aussprachen, kehrte Negri Arnoldi 2003 zu einer Zuschreibung an Desiderio da Settignano zurück (NEGRI ARNOLDI 2003, S. 63f.); zuletzt sprachen sich Pisani, Caglioti und Ferretti für die Autorschaft Verrocchios aus (PISANI 2007, S. 18-20; CAGLIOTI 2004F, S. 47-49; CAGLIOTI 2011A; FERRETTI 2011).

Die Qualität des sehr plastisch ausgearbeiteten Reliefs ist trotz des unzureichend definierten Haltungsmotivs außerordentlich hoch. Besonders reizvoll ist die Interaktion zwischen Mutter und Kind, die ein großes Gefühl von Zärtlichkeit und Liebe vermittelt

(siehe zu der Ikonografie auch STEINBERG 1996). Nie findet man ein solches Zusammenspiel beider Figuren in den Reliefs Antonio Rossellinos. In inhaltlicher Hinsicht vertrat dieser eine ganz andere Auffassung des Themas. Eine Zuschreibung an ihn ist daher auch abzulehnen. Aufgrund des sehr hohen Ausarbeitungsgrades und des herben Ausdrucks der Muttergottes ist auch eine Autorschaft Desiderios unwahrscheinlich, wenn auch das Gesicht des Christuskindes eine gewisse Ähnlichkeit mit dessen Darstellungen aufweist. Diese Orientierung an Formen Desiderios und eine oft nicht ganz ausgereifte Gesamtkomposition mit Problemen in der korrekten Raumdarstellung finden sich eher im Werk Francesco di Simone Ferruccis als im Œuvre Verrocchios. Gegen letzteren spricht auch die schmale Gesichtsform der Madonna. Die Vergleiche Cagliotis vermögen eine Autorschaft Verrocchios nicht überzeugend zu belegen. Eine Erfindung Ferruccis erscheint dagegen plausibler.

### C.14.1. Die Wiederholungen dieser Komposition

#### Florenz, Museo Nazionale del Bargello

Inv.-Nr. 424 S

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Marmor, 92 x 33,5 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist lediglich leichte Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Sammlung Francesco Besanzoni; seit 1879 im Museo Nazionale del Bargello.

*Literatur:* SCHRADER 1994, S. 148.

#### London, Victoria & Albert Museum

Inv.-Nr. 7622-1861

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, 198,1 x 111,8 cm (mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist lediglich leichte Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Sammlung Gigli-Campana; 1861 für das Victoria & Albert Museum angekauft.

*Literatur:* LONDON 1932, S. 68; LONDON 1964, Bd. 1, S. 173f., Nr. 147 (mit Abb.); SCHRADER 1994, S. 144f.; FERRETTI 2011, S. 146-159.

### C.15. Die *Madonna vor der Girlande*

Diese Komposition wird hier unter der Bezeichnung *Madonna vor der Girlande* geführt, da die überwiegende Anzahl der Exemplare aus dem 15. Jahrhundert eine Girlande im

Hintergrund aufweist. Daneben existieren auch noch Exemplare mit Puttenköpfen oder einem planen, teilweise bemalten Grund. Die Komposition der thronenden Madonna mit Kind gestaltet sich immer gleich, Unterschiede sind allerdings in Kleidung und Ausschmückung sowie den Physiognomien zu beobachten. Letzteres ist oft den differierenden Materialien und dem jeweiligen Ausarbeitungsgrad geschuldet.

Siehe für eine ausführliche Beschreibung und Analyse der Komposition und ihrer Charakteristika Kapitel IV.2. Als möglicher Erfinder der Komposition wurde der in Fiesole geborene Francesco di Simone Ferrucci zur Diskussion gestellt, als Entstehungszeit konnten die Jahre um 1470 wahrscheinlich gemacht werden.

Die überlieferten Reliefs lassen sich aufgrund der unterschiedlichen Hintergrundgestaltung in insgesamt vier Gruppen untergliedern, die im Folgenden zusammen mit den einzelnen überlieferten Versionen separat vorgestellt werden. In den Straßen von Florenz finden sich zudem noch einige moderne Reliefs (18.-20. Jahrhundert), die sich nicht ohne Weiteres diesen Gruppen zuordnen lassen, sie wurden frei nach den erhaltenen Exemplaren der Renaissance gearbeitet (Via della Pescaia, Via delle Pinzochere, Via delle Cave di Monteripaldi und Chiasso degli Armati); siehe dazu GUARNIERI 1987, ARTUSI 1999 und ERMINI/SESTINI 2009.

### C.15.1. Die Versionen mit Putten im Hintergrund

Das bekannteste Relief innerhalb dieser Gruppe ist das Marmorexemplar in der Eremitage in St. Petersburg, das dort nach wie vor als Werk des Antonio Rossellino gilt. Neben der für Antonio untypischen Komposition spricht aber auch die technische und stilistische Ausführung gegen seine Autorschaft. Insgesamt konnten 16 Exemplare ausfindig gemacht werden, die eine Hintergrundgestaltung mit Puttenköpfen aufweisen. Davon sind erstaunlicherweise mindestens sechs Arbeiten in Marmor ausgeführt worden. Ein in der älteren Literatur genanntes Exemplar im Barber Institute in Birmingham (FLORENZ 1977A, S. 226, ST. PETERSBURG 1988, S. 24) gibt es dort nicht (laut Auskunft des Museums, Oktober 2015). Das Vorhandensein mehrerer annähernd identischer Marmorversionen ist bei Madonnenreliefs aus dem 15. Jahrhundert nicht zu beobachten. Soweit dies anhand der oftmals nur durch ältere Fotografien überlieferten Abbildungen nachzuvollziehen ist, weisen alle Exemplare dieses Materials eine identische Stilistik auf. Besonders auffallend sind die herben Gesichtszüge der Muttergottes und die hart abgekanteten Umrisslinien ihres Gewandes. Parallelen in der stilistischen Ausführung zwischen dem Madonnenrelief in der Eremitage und einem Marmorexemplar, das 1972 in der Londoner Galerie Heim ausgestellt wurde, hob auch Negri Arnoldi hervor, der deshalb beide Male denselben Bildhauer vermutete (NEGRI ARNOLDI 1972, S. 649).

Diese Parallelen verweisen auf ein und dieselbe Werkstatt als Ursprungsort der Reliefs. Pope-Hennessy wollte hierin einst den Stil des Bildhauers Giovanni Bastianini erkennen, ohne dies jedoch näher begründen zu können (POPE-HENNESSY 1980B, S. 238-241). Nach den nun vorliegenden ausführlichen Forschungen von Anita Fiderer Moskowitz, muss man wohl von dieser Zuschreibung Abstand gewinnen (MOSKOWITZ 2013), dies

ändert jedoch nichts an der durchaus überzeugend vorgetragenen Zuweisung des Reliefs an eine Werkstatt des 19. Jahrhunderts. An einem Marmorrelief im Victoria & Albert Museum in London konnte Pope-Hennessy die Verwendung des gleichen Kopftypus der Muttergottes nachweisen (Abb. 138). Dieser wurde aber mit einem Oberkörper und einem sich an die Madonna schmiegendem Christuskind ergänzt, welches durch ein Desiderio da Settignano zugeschriebenes Relieffragment in Lyon überliefert ist (Abb. 104, 137). Die beiden hier ebenfalls im Hintergrund dargestellten Puttenköpfe weisen große Ähnlichkeit mit den in diesem Kapitel zu besprechenden Werken auf. Ganz offensichtlich wurden hier mehrere bekannte Motive des Quattrocento zusammengefügt, um ein eigenständiges Werk zu schaffen. Stil und Ausführung der Madonna verweisen durch die sterile, wenig Plastizität hervorrufende Linienführung abermals ins 19. Jahrhundert, eine Zeit, in der eine solche ergänzende Arbeitspraxis durchaus üblich war, um dem Wunsch der Käufer nach Werken im Stil des Quattrocento nachzukommen (siehe hierzu auch Kapitel IV.3). Es erscheint daher durchaus gut möglich, dass die Varianten mit Putten im Hintergrund erst aus dem 19. Jahrhundert stammen. Sicher geklärt werden kann dies aber aufgrund der fehlenden technischen Analysen an dieser Stelle nicht. Der Grundtypus der Gestaltung Marias und des Christuskindes ist bereits bei einigen in Abschnitt VI.C.15.4 aufgeführten Reliefs vorgebildet, dieser wäre dann in jüngerer Zeit lediglich um einen neuen Hintergrund ergänzt worden.

Schwierig zu klären bleibt bei den im 19. Jahrhundert geschaffenen Werken oft, ob sie tatsächlich in betrügerischer Absicht entstanden, also vom Künstler selbst als Arbeiten der Renaissance verkauft wurden, oder ob sie als Werk eines zeitgenössischen Künstlers im Stile der Bildhauer des Quattrocento galten und erst in späterer Zeit als Originale des 15. Jahrhunderts veräußert wurden.

### **Baltimore, Privatsammlung**

19. Jahrhundert, Marmor

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Privatsammlung, Baltimore.

*Literatur:* ST. PETERSBURG 1988, S. 24; ST. PETERSBURG 1994, Bd. 2, S. 365.

Der Katalog der Eremitage führt dieses Relief als ein Marmorexemplar mit Cherubim im Hintergrund, das aus dem 19. Jahrhundert stamme.

### **Bayonne, Musée Bonnat-Helleu**

Inv.-Nr. 326

19. Jahrhundert (?), Stuck, teilweise vergoldet, 67,5 x 50 cm (95 x 69 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist leichte Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* GRUYER 1903, S. 212; BAYONNE 1908, S. 153, Nr. 326 (mit Abb.); FLORENZ 1977A, S. 226f.

Der Holzrahmen trägt die Inschrift REGINA CELI am Fries und am Sockel S. MARIA DELL'UMILTA.

### **Fiesole, Via Fra'Giovanni da Fiesole**

19. Jahrhundert, Terrakotta

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* CANTINI 2010, S. 68 (mit Abb.)

### **Figline Valdarno, Privatsammlung**

19. Jahrhundert (?)

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Das Relief befindet sich in Figline Valdarno in der Casagrande dei Serristori.

*Literatur:* BUDAPEST 1975, S. 65f.

### **Florenz, Via Sant'Ilario a Colombaia**

19. Jahrhundert, Terrakotta

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* ARTUSI 1999, S. 60 (mit Abb.)

### **London, Kunsthandel**

19. Jahrhundert, Marmor, 70 x 54 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist insgesamt einen guten Zustand mit nur kleineren Beschädigungen der Oberfläche und stellenweise vorhandenen Verfärbungen auf (Beurteilung nach einer Fotografie in NEGRI ARNOLDI 1972).

*Provenienz:* Privatsammlung, Schweiz; Galerie Heim, London (1972).

*Literatur:* NEGRI ARNOLDI 1972, S. 648f. (mit Abb.); LONDON 1972, Nr. 4.

Stil und Ausführung lassen in diesem Relief den gleichen Urheber wie bei dem in der Eremitage in St. Petersburg vermuten. Der Marmor scheint braun gesprenkelt zu sein, wobei es sich vermutlich um eine nachträgliche aufgetragene Patina handeln dürfte, die

auch das Relief in der Eremitage einst aufwies, bevor es zu Beginn des 20. Jahrhunderts gereinigt wurde. Diese Ähnlichkeiten in der Ausführung und allein der Umstand des Vorhandenseins mehrerer identischer Marmorwerke sprechen für eine Arbeit des 19. Jahrhunderts. Zusätzlich weist das Relief mehrere später restaurierte Brüche auf, die nicht recht zur ansonsten gut erhaltenen Oberfläche passen wollen und die den Verdacht nahelegen, dass sie künstlich herbeigeführt wurden, um dem Relief und den weiteren Marmorversionen Authentizität zu verleihen (siehe Fotografie in der Fotothek des KHI Florenz, Nr. 174408). Ein ähnliches Prozedere scheint bei dem Relief in der Sammlung dal Zotto in Venedig vollzogen worden zu sein. Ein derartiges Vorgehen würde für eine Fälschung sprechen, die dem Käufer vermitteln sollte, ein Originalwerk des Quattrocento zu erwerben.

### **Mailand, Privatsammlung**

19. Jahrhundert (?), Stuck, polychrom gefasst

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Privatsammlung Signora Lalla Comagni.

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 170447).

Diese Arbeit weist im Hintergrund sowohl die reliefierten Putti und Wolken als auch eine gemalte Landschaft auf. Diese Kombination wirkt sehr unausgewogen.

### **Melbourne, National Gallery of Victoria**

Inv.-Nr. 4109-D3

19. Jahrhundert (?), Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet

*Erhaltungszustand:* Die Oberfläche des Reliefs ist stark beschädigt; die Fassung ist zu großen Teilen abgeplatzt.

*Provenienz:* Vermächtnis an das Museum von Howard Spensley (1939).

*Online-Quelle:* NATIONAL GALLERY OF VICTORIA.

### **New York, Kunsthandel**

19. Jahrhundert (?), Terrakotta, 58,4 x 40,6 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Verkauf der Sammlung von Raoul Tolentino, Anderson Galleries, New York (8. - 12.11.1926), Nr. 717.

*Literatur:* NEW YORK 1926B, S. 258, Nr. 717; LONDON 1972, Nr. 4.

### **New York, Privatsammlung**

19. Jahrhundert, Marmor, 68,6 x 52,1 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* MOSKOWITZ 2013, Abb. 168.

### **St. Petersburg, Eremitage**

Inv.-Nr. 517 (Abb. 139)

19. Jahrhundert, Marmor, 67 x 51,5 cm

*Erhaltungszustand:* Der Zustand des Reliefs ist gut, einzig die rechte Wange der Madonna weist eine Beschädigung auf. Ursprünglich wies es eine Patina auf, diese wurde aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei einer scharfen Reinigung entfernt.

*Provenienz:* Ab dem späten 19. Jahrhundert in der Sammlung Bibikov, St. Petersburg; Sammlung A. Zhuravliov, St. Petersburg; seit 1915 in der Eremitage, St. Petersburg (Geschenk).

*Literatur:* FRIZZONI 1916, S. 54ff.; GOTTSCHALK 1930, S. 96; BERLIN 1933, S. 50; MATZOULEVITCH 1936; POPE-HENNESSY 1980B, S. 239-241; ST. PETERSBURG 1988, S. 24f.; ST. PETERSBURG 2008, S. 317f.; MOSKOWITZ 2013, S. 102.

Pope-Hennessy konnte in seinem Aufsatz zu Fälschungen von Renaissancekunst überzeugend herleiten, dass der Stil der Figuren auf einen Bildhauer des 19. Jahrhunderts verweist. Des Weiteren spricht die glatte, sehr sterile Bearbeitung des Marmors für ein Werk dieses Jahrhunderts.

### **Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum**

19. Jahrhundert (?), Stuck, 68,5 x 51,5 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* 1885 von Adolf von Beckerath in Florenz erworben, Geschenk an die Berliner Skulpturensammlung (ab 1904 Kaiser-Friedrich-Museum); vor 1913 aus dem Museum veräußert.

*Literatur:* BERLIN 1888, S. 25, Nr. 70 (mit Abb.)

### **Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. New York, Privatsammlung**

19. Jahrhundert, Marmor



*Erhaltungszustand:* Auf einer alten Fotografie von 1919 macht das Relief einen sehr gut erhaltenen Eindruck.

*Provenienz:* Sammlung Louchet, Lyon; Sammlung Thomas F. Ryan, New York; vermutlich 1933 verkauft.

*Literatur:* DANFORTH 1919, S. 311 und 316 (mit Abb.)

Dieses vermutlich in Marmor gefertigte Relief befand sich 1919 in der umfangreichen Sammlung des New Yorkers Thomas Ryan (1851-1928); die Sammlung wurde 1933 größtenteils verkauft. Wo sich das Relief heute befindet, ist unbekannt. Stil und Ausführung verweisen wiederum auf einen Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Ryan kaufte auch ein zweites, damals für ein Werk Antonio Rossellinos gehaltenes Relief, das ebenfalls heute als eine moderne Fälschung gilt (VI.C.12).

Möglicherweise handelt es sich bei diesem Relief um das bei Moskowitz erwähnte einer New Yorker Privatsammlung (siehe oben).

### **Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Venedig, Privatsammlung**

19. Jahrhundert (?)

*Erhaltungszustand:* Auf einer alten Fotografie sind mehrere restaurierte Bruchstellen zu erkennen.

*Provenienz:* Ehem. Sammlung dal Zotto, Venedig.

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 422676).

Im Gegensatz zu allen weiteren Reliefs mit Puttenhintergrund ist dieses höher und weist schräg rechts über dem Kopf der Madonna ein drittes geflügeltes Puttengesicht auf.

### **Unbekannter Aufbewahrungsort**

19. Jahrhundert, Tondo, Terrakotta, polychrom gefasst

*Erhaltungszustand:* Es erfolgte eine umfangreiche Restaurierung des Tondos bei Massimiliano Corsi, Florenz.

*Provenienz:* Unbekannt

*Online-Quelle:* MASSIMILIANO CORSI (mit Abb.)

### **Wien, Minoritenkirche**

19. Jahrhundert, Marmor, 70 x 48 cm

*Erhaltungszustand:* Sehr gut

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* ST. PETERSBURG 1988, S. 24; BUDAPEST 1975, S. 65; ZIPS 2012, S. 33f. (mit Abb.)

Dieses sehr gut erhaltene Relief weist große Parallelen zu dem Relief in St. Petersburg auf. Balogh sprach sich bei seiner Nennung des Reliefs im Rahmen einer Katalogbesprechung eines Werkes in Budapest für eine moderne Marmorkopie aus. Im Katalog der Eremitage von 1988 wurde sich dieser Meinung angeschlossen, man hielt aber an der Zuschreibung des eigenen Werkes an Antonio Rossellino fest. Zips erwähnte das Relief in seinem Kirchenführer, enthielt sich aber eines Urteils, ob es ein eigenhändiges Werk Antonios sei oder aber eine Kopie. Zudem konnte er im Archiv der italienischen Kongregation keinerlei Hinweise darauf finden, wie und wann das Relief in die Kirche kam.

### C.15.2. Die Versionen mit Girlande im Hintergrund

Bei diesem Typus handelt es sich um die am häufigsten vorkommende Hintergrundgestaltung mit einer dreiteiligen Girlande. Sie scheint auf den originalen Entwurf zurückzugehen, wenn auch variierende Ausführungen auf eine Entstehung in unterschiedlichen Werkstätten verweisen. Die Hauptproduktionszeit liegt wohl zwischen 1470 und 1500. Manchmal wurden zusätzlich Medaillons oder Perlenschnüre eingebunden.

Die verschiedenartige Ausarbeitung der Physiognomien unterscheidet sich von den Versionen mit Putten im Hintergrund. Die Maße der Reliefs sind sehr verschieden; teilweise sind die Werke mit dem Rahmen aus einem Stück gefertigt. Hierin weisen sie Gemeinsamkeiten mit Exemplaren der *Madonna mit den Kandelabern* auf. Die Ausschmückung einiger Rahmen ist identisch und verweist auf einen gleichen regionalen Zusammenhang, der aufgrund der floralen Muster eher im oberitalienischen Raum als in Florenz vermutet werden kann.

#### **Ansbach, Privatsammlung**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck

*Erhaltungszustand:* Die Oberfläche wirkt auf einer älteren Fotografie in der Fotothek des KHI Florenz sehr porös, mit kleineren Bruchstellen.

*Provenienz:* Sammlung von J. Ebert, Ansbach.

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 227819).

#### **Berlin, Bode-Museum**

Inv.-Nr. 1718 (Abb. 141)

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 70,5 x 42,5 cm

*Erhaltungszustand:* Die originale Fassung wurde aufgefrischt. Das Relief weist kleinere Fehlstellen auf.

*Provenienz:* 1890 in Florenz für die Berliner Skulpturensammlung erworben.  
*Literatur:* BERLIN 1913, S. 65f., Nr. 152; BERLIN 1933, S. 50; BERLIN 1966, S. 91, Nr. 512.

Der Hintergrund ist blau bemalt, Gewand der Madonna, Thron und Nimben sind golden und mit punziertem Ornament verziert. Das Christuskind trägt ein weißes Gewand und roten Korallenschmuck am Hals und beiden Handgelenken.

### **Berlin, Bode-Museum**

Inv.-Nr. 5884

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Terrakotta, polychrom gefasst, 61 x 39 cm

*Erhaltungszustand:* Die originale Fassung wurde in späterer Zeit aufgefrischt und erneuert.

*Provenienz:* Ab 1909 im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin (Geschenk des Herrn A. Imbert aus Rom).

*Literatur:* BERLIN 1913, S. 65f., Nr. 153 (mit Abb.)

Die Girlande wurde rechts zusätzlich um drei Kugeln und eine Quaste ergänzt. Das Gewand der Madonna ist auf der Brust besonders auffällig verziert. Auf ihrer rechten Schulter ist ein applizierter Stern zu sehen. Das Jesuskind trägt eine aufwendig gewundene Perlenkette und Perlenarmbänder an beiden Handgelenken. Die Nimben sind ebenfalls mit Perlen geschmückt.

### **Budapest, Szépművészeti Múzeum**

Inv.-Nr. 1351 (Abb. 143)

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst, 88 x 50 cm

*Erhaltungszustand:* Beschädigungen am Gesicht und am rechten Arm der Madonna, am Körper des Kindes und am Hintergrund.

*Provenienz:* 1895 in Brescia von A. Glisenti für das Museum erworben.

*Literatur:* BUDAPEST 1975, Nr. 58.

Das Relief wurde in einen Stuckrahmen mit ornamentierten Pilastern und Segmentgiebel eingepasst. Bekrönt wird dieser von zwei Sphingen. Die Girlande des Hintergrundes ist auffälliger geschmückt als in anderen Varianten, zahlreiche Bänder füllen die Fläche aus. Das Gewand der Muttergottes ist wieder auffällig mit Schmuckborten und Stern auf der Schulter verziert. Das Christuskind trägt Korallenschmuck um Hals und beide Handgelenke. Der Rahmen gleicht exakt den Reliefs dieses Typs in Florenz (Casa Siviero), Lyon, Reggio Emilia und Rom (Kunsthandel).

### Cremona, Museo Civico

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Terrakotta, 67 x 44 cm

*Erhaltungszustand:* Der Zustand ist sehr schlecht, das Relief weist viele Bruchstellen auf. Es war früher wohl polychrom gefasst.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* CREMONA 1976, S. 42, Nr. 172 (mit Abb.)

Im Katalog von 1976 wird das Relief wenig überzeugend mit Gian Cristoforo Romano in Verbindung gebracht. Maria trägt ein mit einer auf der Brust auffälligen Schmuckborte verziertes Gewand, auch der Mantelsaum über der Schulter ist mit Perlen ausgestattet. Das Kind trägt neben seinem Tuch erneut Perlenschmuck am Hals und beiden Handgelenken.

### Cremona, Museo Civico

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Terrakotta, 61 x 40 cm

*Erhaltungszustand:* Der Zustand ist sehr schlecht, das Relief weist viele Bruchstellen auf. Es war früher wohl polychrom gefasst.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* CREMONA 1976, S. 42, Nr. 173 (mit Abb.)

Im Katalog von 1976 wird das Relief wenig überzeugend mit Gian Cristoforo Romano in Verbindung gebracht. In die Girlande wurde hier rechts ein Medaillon eingefügt, in dem sich eine Darstellung des hl. Georg auf seinem Pferd befindet. Dadurch weist es Ähnlichkeiten mit einem sich ehemals in New York befindlichen Relief auf (VI.C.15.2 New York, Kunsthandel). Zusätzlich zu den perlenverzierten Borten des Gewandes der Muttergottes und dem um Hals und Handgelenken getragenen Schmuck des Kindes weisen hier auch die Nimben und das Haarband Marias eine Perlenverzierung auf.

### Florenz, Casa Rodolfo Siviero

Inv.-Nr. 77D

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst, 80 x 44 cm (98 x 61,5 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist einige Brüche und zahlreiche Beschädigungen an der Oberfläche auf; die Fassung ist stellenweise verloren gegangen.

*Provenienz:* Unbekannt

*Online-Quelle:* MUSEO CASA RODOLFO SIVIERO (mit Abb.)

Das Relief wurde in einen Stuckrahmen eingepasst, der mit seinem Segmentgiebel und den bekrönenden Sphingen exakt den Reliefs in Budapest, Lyon, Rom (Kunsthandel) und Reggio Emilia gleicht. Die *giornea* Marias ist blau, das darunter getragene Gewand

rot. Der Gürtel und die verzierten Säume sind vergoldet. Auch der Hintergrund mit der Girlande dürfte einst vergoldet gewesen sein.

### **Forlì, Pinacoteca Civica**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 69 x 41 cm (Abb. 142)

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist leichte Beschädigungen der Oberfläche auf; die Fassung wurde erneuert.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* FORLÌ 1935, S. 11; FORLÌ 1980, S. 40f.

Das Relief wurde mit dem verzierten Rahmen in einem Stück gefertigt, zusätzlich wurde es dann in einen Holzrahmen gefasst. Die Girlande wurde rechts um ein Medaillon mit Wappen ergänzt. Der Hintergrund ist blau bemalt, das Gewand der Muttergottes aufwendig mit einem gold-rot-blauen Ornamentmuster überzogen. Das Tuch des Christuskindes ist rot; zudem trägt es um Hals und Handgelenke roten Korallenschmuck. Die Farbgebung ähnelt dem Relief in Lyon (VI.C.15.2 Lyon, Musée des Beaux Arts).

### **Gazzada Schianno, Villa Cagnola**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 70 x 43 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist kleinere Brüche sowie Beschädigungen und Absplitterungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* GAZZADA SCHIANNIO 1965, Nr. 148 (mit Abb.)

Das Relief wurde mit einem ornamentierten Rahmen in einem Stück gefertigt, den oberen Abschluss bildet ein kleiner Segmentgiebel. Die Gewandsäume Marias sind mit Perlen verziert. Das Kind trägt keinen Schmuck. Rechts ist die Girlande um eine Quaste mit Kugeln ergänzt worden.

### **Imola, Pinacoteca Groci**

Inv.-Nr. 792

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst, 53 x 42 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Ospedale di Santa Maria della Scaletta, Imola.

*Literatur:* IMOLA 1989, S. 110f. (mit Abb.)

Das Relief wurde mit einem schmalen rechteckigen Rahmen in einem Stück gefertigt. Die Gewandsäume Marias weisen auffällige applizierte Perlenverzierungen auf. Das Christuskind trägt keinen Schmuck.

### **Köln, Letter-Stiftung**

Inv.-Nr. 2012.178.1.0

16. Jahrhundert, Leder auf Holz aufgezogen, am Rand durch Holzleisten eingefasst, das Relief ist teilweise vergoldet, 62,5/63 x 50,1/51,1 x 4,5/5 cm (Maße der äußeren Leisten)

*Erhaltungszustand:* Alle Holzteile weisen einen intensiven Wurmfraß auf.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht

Das Leder wurde wohl von der Rückseite her in ein Model eingearbeitet und rückseitig mit einem Textilgewebe verstärkt. Die Vergoldung ist außer an den Ornamenten des Rahmens noch an der Girlande im Hintergrund, dem Thron sowie den Nimben und den Gewandsäumen und Schmuckstücken der Figuren sichtbar. In die rechts herabhängende Girlande ist ein Medaillon eingearbeitet, hierin gleicht das Relief der Ausführung in Forlì (VI.C.15.2 Forlì, Pinacoteca Civica) und einem ebenfalls in Leder gearbeiteten Relief in Turin (VI.C.15.2 Turin, Museo Civico).

### **London, Kunstmarkt**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, 67 x 48 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist eine stark beschädigte Oberfläche auf.

*Provenienz:* Kunstmarkt, London (1992).

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fondazione Federico Zeri, Bologna (Nr. 73277).

### **London, Victoria & Albert Museum**

Inv.Nr. 7810-1862 (Abb. 144)

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, 61 x 50,2 cm

*Erhaltungszustand:* Der Zustand ist schlecht, das Relief weist eine diagonal verlaufende Bruchkante auf und hat eine abgenutzte und teilweise abgeflachte Oberfläche.

*Provenienz:* 1862 für das Victoria & Albert Museum in Florenz erworben.

*Literatur:* LONDON 1964, S. 133, Nr. 111.

Das Relief wurde mit dem Rahmen aus einem Stück gefertigt. Die Bekrönung des Rahmens stimmt exakt mit den Reliefs dieses Typs in New York (Privatsammlung Garbely), Oxford (Ashmolean Museum), Paris (Musée du Louvre) und der ehem. Sammlung

Saulmann (Florenz) überein. Gewand und Nimben sind erneut mit Perlen verziert, das Jesuskind trägt Korallenschmuck am Hals und den Handgelenken. Die Thronlehne weist eine Verzierung mit einem geflügelten Puttenkopf auf.

### **Lyon, Musée des Beaux Arts**

Inv.-Nr. 1937-3

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 77,5 x 42,5 x 4 cm

*Erhaltungszustand:* Grundsätzlich ist das Relief in einem guten Zustand, Teile der Fassung sind allerdings leicht beschädigt.

*Provenienz:* Privatsammlung G. Brauer; 1921 Geschenk Brauers an den Louvre; seit 1937 Leihgabe an das Musée des Beaux Arts, Lyon.

*Literatur:* LYON 1945, S. 141f. (mit Abb.)

Der Hintergrund ist blau bemalt, das Gewand der Muttergottes aufwendig mit einem gold-rot-blauen Ornamentmuster überzogen. Die Farbgebung und die Ausschmückung der Figuren ähnelt dem Relief in Forlì. Das Relief wurde in einen Stuckrahmen eingepasst, der mit seinem Segmentgiebel und den bekrönenden Sphingen exakt den Reliefs dieses Typs in Budapest, Florenz (Casa Siviero), Reggio Emilia und Rom (Kunsthandel) gleicht.

### **Marola (RE), Seminario**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst, 65 x 47 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist zahlreiche kleinere Brüche und eine beschädigte Oberfläche auf. Während einer Restaurierung in den 1970er Jahren konnte eine aus jüngerer Zeit stammende Übermalung entfernt werden; es sind noch Spuren einer originalen Fassung vorhanden.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* MODENA 1978, S. 84f., Nr. 28 (mit Abb.)

Das Relief wurde mit einem ornamentierten rechteckigen Rahmen in einem Stück gefertigt. Die Gewandsäume und Nimben sind auffällig mit Perlen verziert.

### **Monselice, Castello Collezione Cini**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Bibliothek der Fondazione Federico Zeri, Bologna (Nr. 73285).

Das Relief wurde in einen Stuckrahmen eingepasst, der mit seinem Segmentgiebel und den bekrönenden Sphingen exakt den Reliefs in Budapest, Florenz (Casa Siviero), Lyon, Reggio Emilia und Rom (Kunsthandel) gleicht. Das Gewand Marias ist an den Säumen aufwendig mit Perlen verziert; auch das Christuskind trägt Schmuck um Hals und Handgelenke.

### **München, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Julius Böhler, München.

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München.

Das Relief wurde zusammen mit einem schmalen Rahmen, der an der Basis mit einem Wappen verziert ist, gefertigt. Das Gewand Marias weist erneut auffällige Schmuckborten auf. Das Kind trägt zusätzlich zu seinem Tuch eine Korallenkette und Armbänder.

### **New York, Privatsammlung**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 106 x 75 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Sammlung Garbely, New York.

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 152064).

Es wurde mit einem Rahmen aus einem Stück gefertigt. Die Bekrönung des Rahmens stimmt exakt mit den Reliefs dieses Typs in London (Victoria & Albert Museum), Oxford (Ashmolean Museum), Paris (Musée du Louvre) und der ehem. Sammlung Saulmann (Florenz) überein. Neben den bekannten Schmuckverzierungen an den Gewändern und Nimben sowie der Kette und den Armbändern des Kindes, weist das Relief am Thron ein geflügeltes Puttengesicht auf.

### **New York, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Sammlung Raoul Tolentino; Verkauf in American Art Galleries, New York, 8. - 11.12.1926 (Nr. 716); Sammlung John Fiske; Verkauf in American Art Galleries, New York, 26. - 30.4.1927 (Nr. 957).



*Literatur:* Die Angaben entstammen der Bibliothek der Frick Collection, New York.

Das Stuckrelief weist auf der rechten Seite ein in die Girlande eingelassenes Medaillon mit einer Darstellung des hl. Georg auf und ähnelt dadurch dem Relief in Cremona (VI.C.15.2 Cremona, Museo Civico).

### **Oxford, Ashmolean Museum**

Inv.-Nr. WA1888.CDEF.S9

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst, 80,5 x 49,5 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in einem guten Zustand, die kräftige Fassung stammt aus jüngerer Zeit.

*Provenienz:* Geschenk von C. D. E. Fortnum (1888).

*Literatur:* OXFORD 2014, Nr. 118.

Die Gestaltung des zusammen mit dem Rahmen gefertigten Reliefs gleicht exakt den Reliefs dieses Typs in London (Victoria & Albert Museum), New York (Privatsammlung Garbely), Paris (Musée du Louvre) und der ehem. Sammlung Saulmann (Florenz).

### **Padua, Museo Civico**

Inv.-Nr. 150

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst, 63,5 x 45,5 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist viele Bruchstellen und Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Unbekannt, sicher ist nur, dass es vor 1903 in das Museum in Padua kam.

*Literatur:* PIZZO 2000B (mit Abb.)

Das Relief wurde mit dem Rahmen in einem Stück gefertigt. Rechts wurde eine Girlande mit herabhängenden Quasten ergänzt.

### **Paris, Musée du Louvre**

Inv.-Nr. Campana 24

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 81,5 x 50,5 x 5 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist zahlreiche kleine Beschädigungen an der Oberfläche auf, die Fassung ist fast komplett verloren.

*Provenienz:* Seit 1862 im Louvre.

*Literatur:* PARIS 2006, S. 191 (mit Abb.)

Die Gestaltung des zusammen mit dem Rahmen gefertigten Reliefs gleicht exakt den Reliefs dieses Typs in London (Victoria & Albert Museum), New York (Privatsammlung Garbely), Oxford (Ashmolean Museum) und der ehem. Sammlung Saulmann (Florenz).

### **Paris, Privatsammlung**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist stark beschädigt.

*Provenienz:* Sammlung F. Stafford, Paris.

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 159848).

Die Girlande ist mit einer Quaste mit Kugel ergänzt. Die gesamte Ausstattung des Reliefs gleicht dem sich in Berlin befindlichen Exemplar (VI.C.15.2 Berlin, Bode-Museum) und dem in Prag (VI.C.15.2 Prag, Privatsammlung).

### **Prag, Privatsammlung**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, 63 x 42 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist zahlreiche Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Unbekannt, seit spätestens 1950 in der Prager Sammlung.

*Literatur:* PŘIBYL 1997-1998, S. 112f. (mit Abb.)

Die Girlande ist mit einer Quaste mit Kugel ergänzt. Die gesamte Ausstattung des Reliefs gleicht dem sich in Berlin befindlichen Exemplar (VI.C.15.2 Berlin, Bode-Museum) und dem in Paris (VI.C.15.2 Paris, Privatsammlung).

### **Reggio Emilia, Casa Calcagni**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts

*Erhaltungszustand:* Die Fassung stammt aus jüngerer Zeit.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* BALLETTI 1908, S. 34 (mit Abb.)

Das Relief wurde in einen Rahmen eingepasst, der mit seinem Segmentgiebel und den bekrönenden Sphingen exakt den Reliefs dieses Typs in Budapest, Florenz (Casa Siviero), Lyon, Monselice und Rom (Kunsthandel) sowie einem weiteren in Reggio Emilia gleicht.

### **Reggio Emilia, Privatsammlung**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Privatsammlung Balletti (1908).

*Literatur:* BALLETTI 1908, S. 158f.

Das Relief wurde in einen Rahmen eingepasst, der mit seinem Segmentgiebel und den bekrönenden Sphingen exakt den Reliefs dieses Typs in Budapest, Florenz (Casa Siviero), Lyon, Monselice und Rom (Kunsthandel) sowie einem weiteren in Reggio Emilia gleicht. Das Gewand der Muttergottes ist wieder auffällig mit Schmuckborten und Stern auf der Schulter verziert. Das Christuskind trägt Korallenschmuck um Hals und beide Handgelenke.

### **Rieti, Palazzo Comunale**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist stark beschädigt, es weist mehrere große Bruchkanten auf, die Oberfläche ist teilweise abgeplatzt (Beurteilung nach der Fotografie in der Fotothek des KHI Florenz). Der Rahmen ist teilweise weggebrochen.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 63082).

Das Relief wurde mit dem Rahmen in einem Stück gefertigt. Das Kopftuch ist gegenüber den übrigen Reliefs anders gestaltet, es fällt weit über die Schulter bis auf die Thronlehne herab. Das Gewand ist im Brustbereich aber ähnlich auffällig mit Medaillon und breiter Borte verziert. Das Christuskind trägt Korallenschmuck am Hals und den Handgelenken.

### **Rom, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Terrakotta, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 79 x 44 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Sammlung Elia Volpi; Versteigerung bei Jandolo/Tavazzi, Rom, am 28.4.1910 (Nr. 380).

*Literatur:* ROM 1910, Nr. 380 (mit Abb.)

Das Relief wurde in einen Stuckrahmen eingepasst, der mit seinem Segmentgiebel und den bekrönenden Sphingen exakt den Reliefs dieses Typs in Budapest, Florenz (Casa Siviero), Lyon und Reggio Emilia gleicht.

### **Rom, Privatsammlung**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, 64 x 48 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt  
*Provenienz:* Unbekannt  
*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Bibliothek der Fondazione Federico Zeri, Bologna (Nr. 73275).

Das Relief wurde mit dem Rahmen in einem Stück gefertigt. Im Hintergrund sind zusätzlich zu den Girlanden wehende Bänder wiedergegeben. An der Thronlehne ist ein geflügelter Puttenkopf zu sehen. Das Kopftuch Marias fällt, wie bei dem Relief in Rieti, über ihre rechte Schulter bis auf die Lehne herab. Das Gewand ist im Brustbereich mit Medaillon und breiter Borte verziert; das Christuskind trägt Korallenschmuck am Hals und den Handgelenken.

### **St. Petersburg, Eremitage**

Inv.-Nr. 1827  
Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 84 x 54,4 cm

*Erhaltungszustand:* Die gesamte Oberfläche ist beschädigt und schwarz verfärbt.  
*Provenienz:* Akademie der Schönen Künste, Leningrad; seit 1931 in der Eremitage.  
*Literatur:* ST. PETERSBURG 2008, S. 28 (mit Abb.)

### **Stanford, Museum and Art Gallery**

Inv.-Nr. 1956.77  
Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst, 78 x 50 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist zahlreiche kleinere Beschädigungen und Absplitterungen an der Oberfläche auf.  
*Provenienz:* Geschenk an die Stanford Museum and Art Gallery von Hr. und Fr. Ralph C. Lee, San Francisco (1956).  
*Online-Quelle:* IRIS AND B. GERALD CANTOR CENTER FOR VISUAL ARTS AT STANFORD UNIVERSITY (mit Abb.)

Das Relief wurde mit einem Rahmen in einem Stück gefertigt. In der Lünette ist ein geflügelter Puttenkopf zu sehen. Die wohl aus jüngerer Zeit stammende Fassung des Reliefs unterscheidet bei der roten und blauen Farbgebung des Gewandes Marias nicht korrekt zwischen *gamurra* und *giornea*. Der Hintergrund weist Reste einer Vergoldung auf; die rechte Girlande ist zusätzlich mit einer Schnur mit Quaste ergänzt. Die Gewandsäume und die Nimben sind aufwendig mit Perlen verziert. Das Kind trägt eine Korallenkette um den Hals sowie Armbänder.

### **Straßburg, Musée des Beaux-Arts**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Stuck, bronziert und vergoldet, 59 x 33 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Das Relief wurde von Wilhelm Bode für das Museum erworben.

*Literatur:* STRASSBURG 1899, S. 83, Nr. 383.

### **Stuttgart, Staatsgalerie**

Inv.-Nr. P 304

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 59,5 x 39,5 cm

*Erhaltungszustand:* Die Oberfläche weist zahlreiche Fehlstellen und Absplitterungen der Fassung auf.

*Provenienz:* Sammlung Gerhard Freiherr von Preuschen; Schenkung an die Staatsgalerie 1971.

*Literatur:* Unveröffentlicht

### **Turin, Museo Civico**

Inv.-Nr. 3725

16. Jahrhundert, spanischer Meister (?), gepresstes Leder, 61 x 48 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist geringfügige Beschädigungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* TURIN 1965, S. 205, Tav. 217.

In der Girlande ist rechts ein Medaillon zu sehen. Hierin ähnelt das Werk dem ebenfalls in Leder ausgeführten Relief in Köln (VI.C.15.2 Köln, Letter-Stiftung).

### **Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Florenz, Privatsammlung**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Sammlung Julius Lessing, Berlin; Sammlung Ernst Saulmann, Florenz.

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 113299).

Das Relief weist auffällige applizierte Perlenverzierungen an Gewandsäumen und Nimben auf. Es wurde mit einem Rahmen aus einem Stück gefertigt. Die Bekrönung des Rahmens

stimmt exakt mit den Reliefs dieses Typs in London (Victoria & Albert Museum), New York (Privatsammlung Garbely), Oxford (Ashmolean Museum) und Paris (Musée du Louvre) überein. Saulmann musste 1935 vor den Nationalsozialisten nach Italien fliehen, seine in Deutschland befindliche Kunstsammlung wurde 1936 bei Adolf Weinmüller in München versteigert (26./27. Juni). Der Verbleib seiner in Florenz aufbewahrten Sammlung ist seit Saulmanns erneuter Flucht 1938 von Italien nach Nizza unbekannt (vgl. dazu STIFTUNG DEUTSCHES ZENTRUM KULTURGUTVERLUSTE, Online-Quelle).

### **Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. New York, The Metropolitan Museum of Art**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 77,5 x 62,9 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief war stark übermalt.

*Provenienz:* 1909 von J. und S. Goldschmidt dem Metropolitan Museum of Art geschenkt, bis 1956 blieb es dort (Inv.-Nr. 09.111), dann wurde es verkauft (Parke Bernet Galleries, New York).

*Literatur:* NEW YORK 1913, S. 30, Nr. 28.

Das Relief wurde mit dem Rahmen in einem Stück gefertigt.

### **Unbekannter Aufbewahrungsort**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, 65 x 47 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Unbekannt

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fondazione Federico Zeri, Bologna (Nr. 73276).

### **Venedig, Museo Correr**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 74 x 43 cm

*Erhaltungszustand:* Das Werk ist schwer beschädigt, es weist zahlreiche größere Brüche auf, die das Relief in alle Richtungen durchziehen.

*Provenienz:* Vermächtnis Teodoro Correr (1830).

*Literatur:* OSVALDO PAOLETTI 1897, S. 201, Tav. 148.

### **Wien, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Terrakotta (?)

- Erhaltungszustand:* Das Relief ist bis auf kleinere Beschädigungen an der Oberfläche gut erhalten.
- Provenienz:* Versteigerung bei Im Kinsky Kunst Auktionen, Wien, am 18.04.2007, (Los-Nr. 589).
- Online-Quelle:* IM KINSKY KUNST AUKTIONEN, WIEN B (mit Abb.)

### **Wien, Privatsammlung**

16. Jahrhundert, Bronze, 60 x 40 cm

- Erhaltungszustand:* Es handelt sich um einen restaurierten Guss von hoher Qualität. Er ist fein ziseliert und weist eine grünliche Patina auf.
- Provenienz:* Unbekannt
- Literatur:* WIEN 1938, S. 16, Nr. 144.

Das Relief wurde mit dem Rahmen in einem Stück gegossen. Die rechts herabhängende Girlande wurde um eine Perlenschnur ergänzt.

### **C.15.3. Die Versionen mit halbrundem Abschluss**

Die hier aufgeführten Reliefs haben einen halbrunden Abschluss und weisen zumeist keinerlei motivische Hintergrundgestaltung auf. Ein weiterer prägnanter Unterschied zu den vorherigen Reliefs ist die Gestaltung der Muttergottes, die ein sehr steif wirkendes großes Kopftuch trägt. Die Art der Gewandgestaltung und Ausschmückung ist immer gleich. Zusätzlich zu den bekannten Verzierungen an dem Gewand der Muttergottes trägt auch das Christuskind wieder Korallenschmuck an Hals und Handgelenken. Die links sichtbare Thronlehne weist seitlich einen geflügelten Puttenkopf auf. Die Arbeiten stammen vermutlich aus dem späten 16. oder 17. Jahrhundert. Die Reliefs wurden mit dem Rahmen in einem Stück gefertigt, in dem oben verlaufenden Fries ist folgende Inschrift zu lesen: AVE GRACIA PLENA DOMINUS TEC[...].

### **Boston, Museum of Fine Arts**

Inv.-Nr. 95.1379

16./17. Jahrhundert, Stuck, polychrom gefasst, 85 x 55 cm

- Erhaltungszustand:* Das Relief weist eine leicht beschädigte Oberfläche mit Verlusten der ehemaligen Fassung auf.
- Provenienz:* Geschenk an das Museum of Fine Arts von Mrs. Charles Perkins (1895).
- Online-Quelle:* MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON (mit Abb.)

Das Relief befindet sich in einem alten Holzrahmen des 15. Jahrhunderts.

### **Brisighella, San Ruffillo**

16./17. Jahrhundert (?), Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist mehrere kleinere Bruchstellen und Absplitterungen an der Oberfläche auf.

*Provenienz:* Bis 1784 im Oratorium eines Ende des 18. Jahrhunderts aufgegebenen und nahe Brisighella liegenden Findelhauses aufbewahrt.

*Literatur:* FERRETTI 2011, S. 74, 78f. und 184, Taf. 11.

Die gut erhaltene Fassung beinhaltet auch eine malerische Gestaltung des Hintergrundes mit einer Wiesenlandschaft mit Baum. Die Muttergottes trägt ein rotes Gewand, mit goldenen verzierten Ärmeln und Säumen. Ihr Mantel ist blau. Das Kopftuch Marias sowie das um den Leib des Christuskindes gewickelte Tuch sind weiß. Das Kind trägt an beiden Armen und um den Hals eine rote Korallenkette. Bemerkenswert ist bei diesem Relief, dass sowohl Mutter als auch Kind bekrönt sind. Die Ornamente und die Inschrift auf dem blau und braun grundierten Rahmen sind ebenfalls vergoldet.

### **Florenz, Museo Nazionale del Bargello**

Inv.-Nr. 1420 C

16./17. Jahrhundert, Stuck, polychrom gefasst, 57 x 42 cm (90 x 73 x 8 cm mit Rahmen)

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in einem schlechten Erhaltungszustand; die Bemalung ist an einigen Stellen zerstört. Das Tabernakel weist einige Fehlstellen auf.

*Provenienz:* Sammlung Carrand.

*Literatur:* Unveröffentlicht

### **Perugia, Galleria Nazionale**

Inv.-Nr. 787

16./17. Jahrhundert, Stuck, polychrom gefasst, 62 x 44 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist stark beschädigt, es weist eine große diagonale Bruchstelle auf; die Fassung wurde in jüngerer Zeit erneuert.

*Provenienz:* Musei Civici, Perugia; Galleria Nazionale, Perugia.

*Literatur:* PERUGIA 1985, S. 235f., Nr. 243 A (mit Abb.)

### **Perugia, Galleria Nazionale**

Inv.-Nr. 781

16./17. Jahrhundert, Stuck, polychrom gefasst, 63 x 45 cm



- Erhaltungszustand:* Das Relief weist Beschädigungen an der Oberfläche auf; die Fassung wurde in jüngerer Zeit erneuert.
- Provenienz:* Geschenk des A. Bonamancia an die Musei Civici, Perugia; Galleria Nazionale, Perugia.
- Literatur:* PERUGIA 1985, S. 235f., Nr. 243 B (mit Abb.)

### **St. Petersburg, Eremitage**

Inv.-Nr. 1828 (Abb. 140)

16./17. Jahrhundert, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 61,5 x 44 cm

- Erhaltungszustand:* Gut, das Relief weist Teile der Originalfassung auf, die bei einer Restaurierung (1982/83) freigelegt werden konnten.
- Provenienz:* Akademie der Schönen Künste, Leningrad; seit 1931 in der Eremitage.
- Literatur:* ST. PETERSBURG 2008, S. 29, Nr. 10.

Die *giornea* der Muttergottes ist dunkelblau, das darunter getragene Gewand rot und mit Ornamenten verziert; ihr Kopftuch und die Schmuckborte des Gewandes sind weiß. Das Tuch des Kindes ist dunkelrot. Beide Heiligenscheine sind vergoldet, der Kreuznimbus Christi weist auch rote Farbspuren auf. Der Hintergrund ist einheitlich dunkel eingefärbt. Die originale Fassung wurde früher übermalt; an der Kniepartie ist das Untergewand irrtümlich dunkelblau bemalt worden.

### **Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum**

16./17. Jahrhundert, Stuck, teilweise vergoldet, 59 x 41 cm

- Erhaltungszustand:* Unbekannt
- Provenienz:* 1881 in Rom für die Berliner Skulpturensammlung erworben (ab 1904 Kaiser-Friedrich-Museum); vor 1913 aus dem Museum veräußert.
- Literatur:* BERLIN 1888, S. 25, Nr. 72 (mit Abb.)

### **Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Berlin, Privatsammlung**

16./17. Jahrhundert

- Erhaltungszustand:* Unbekannt
- Provenienz:* Ehem. Sammlung Dinksen, Berlin.
- Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 85048).

**Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Budapest, Szépművészeti Múzeum**

16./17. Jahrhundert

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Das Relief befand sich einst im Szépművészeti Múzeum in Budapest (ehem. Inv.-Nr. 2044); das Museum verkaufte das Werk über die Galerie Zerner in Frankfurt am Main.

*Literatur:* BUDAPEST 1975, S. 65f., Nr. 58. (Fotografie in der Fotothek des KHI Florenz, Nr. 79752).

**C.15.4. Die Versionen mit ungestaltetem oder gemaltem Hintergrund**

Einige der folgenden Exemplare weisen in ihrer Gestaltung, vor allem sichtbar an dem Gewand der Muttergottes und ihrem schmalen Gesicht, die größten Ähnlichkeiten mit den Arbeiten mit Puttenhintergrund auf (Florenz, Manchester (NH), Paris und Rom, Kunsthandel 1910). Der Thron ist bei diesen Reliefs immer mit einem geflügelten Puttenkopf an der Lehne verziert. Auf all diesen Reliefs trägt das Christuskind zudem auch keinen Perlenschmuck. Der oder die Bildhauer der unter VI.C.15.1 genannten Versionen scheinen sich die hier aufgeführten Exemplare zum Vorbild genommen zu haben. Eine Farbanalyse des Reliefs in Manchester konnte die Verwendung eines im 15. Jahrhundert üblichen Gelb-Pigments nachweisen, das im 19. Jahrhundert nicht verwendet wurde. Daher scheint es sich hier nicht um ein Werk aus jüngerer Zeit zu handeln. Dies legt außerdem die Qualität der Malerei nahe. Diese Beobachtung trifft auch auf die Reliefs in Florenz und Paris zu.

**Amsterdam, Rijksmuseum**

Inv.-Nr. RBK 17231

16. Jahrhundert (?), Stuck, eingesetzte Glasaugen, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 51 x 38 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist kleinere Beschädigungen an der Oberfläche auf; es besitzt außerdem noch Reste der originalen Fassung und Vergoldung.

*Provenienz:* Sammlung O. Lanz, Amsterdam; seit 1960 im Rijksmuseum.

*Literatur:* AMSTERDAM 1973, S. 365, Nr. 614.

Der Rahmen weist an der Konsole die Inschrift AVE GRATIA PLENA auf. Die Gestaltung Marias ähnelt den Reliefs mit halbrundem Abschluss, jedoch ist das Format hier rechteckig.

### **Crema, Santuario di Santa Maria della Croca**

18. Jahrhundert (?), Terrakotta, polychrom gefasst

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Unbekannt

*Online-Quelle:* WIKIPEDIA (mit Abb.)

Maria und das Christuskind erscheinen vor einem komplett vergoldeten Hintergrund. Das Gewand der Muttergottes ist rot, mit einem breiten goldenen Saum; ihr Mantel ist blau. Das um den Leib geschlungene Tuch des Kindes ist - ähnlich dem Kopftuch der Madonna - in einem Grauton gehalten.

### **Florenz, Galleria dello Spedale degli Innocenti**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 68,5 x 50,5 cm (Abb. 145)

*Erhaltungszustand:* Die Fassung ist original, die Oberfläche weist nur kleinere Beschädigungen auf.

*Provenienz:* Seit 1890 im Museo dello Spedale degli Innocenti, Florenz; seit 1971 in der dazugehörigen Galerie ausgestellt.

*Literatur:* FLORENZ 1977A, S. 226f. (mit Abb.)

Der Rahmen ist original zugehörig. Der Hintergrund zeigt einen Brokatvorhang. Das Untergewand der Madonna ist rot, die *giornea* blau. Das Tuch, in das das Jesuskind gewickelt ist, ist weiß. Am Vorhang wiederholen sich die Rot- und Blautöne. Nischen und Details am Vorhang sind vergoldet.

### **Florenz, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), 98 x 88 cm

*Erhaltungszustand:* Es wurde wohl vor 1977 restauriert.

*Provenienz:* Versteigerung bei Sotheby's Parke Bernet Italia, Florenz, am 9.-16.5.1977 (Nr. 870).

*Literatur:* FLORENZ 1977B, S. 271, Nr. 870 (mit Abb.)

### **Köln, Privatsammlung**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Stuck, polychrom gefasst, 48,5 x 38,8 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Sammlung Adolf von Beckerath; Versteigerung bei Lepke, Berlin, 1916 (Nr. 128); Privatsammlung Richard von Schnitzler (1855-1938), Köln (1931).

*Literatur:* KÖLN 1931, S. 52, Nr. 126, Tafel LXVI.

Das Relief wurde in einem alten venezianischen Rahmen präsentiert.

### **New York, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Terrakotta, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 50,8 x 33,7 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief weist starke Beschädigungen an der Oberfläche auf. Die Fassung wurde teilweise erneuert.

*Provenienz:* George A. Douglass; Versteigerung bei Sotheby's in New York am 12.1.1996 (Nr. 1029).

*Literatur:* NEW YORK 1996, Nr. 1029 (mit Abb.)

### **Manchester (NH), The Currier Museum of Art**

Inv.-Nr. 1941.3

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 138,4 x 79,1 cm

*Erhaltungszustand:* Das Relief ist in gutem Zustand, es wurde 2005/06 restauriert. Die Fassung ist original aus dem 15. Jahrhundert.

*Provenienz:* Sammlung Robert W. DeForest, New York; Sammlung Nicholas M. Acquavella, New York; seit 1941 im Currier Museum of Art, Manchester (NH).

*Literatur:* DETROIT 1938, Nr. 41 (mit Abb.); MIDDELDORF 1978; MOSKOWITZ 2013, S. 102, Anm. 49.

Die *giornea* Marias ist blau, ihr Untergewand rot. Ihr Schleier sowie das Tuch des Christuskindes sind weiß. Der Hintergrund ist mit einer gemalten Rosenhecke geschmückt. Valentiner vermutete 1938 in Pier Francesco Fiorentino den ausführenden Maler. Vermutlich handelt es sich aber bei dem Künstler um den Lippi-Pesellino-Imitator. Der Rahmen stammt aus dem 15. Jahrhundert und ist vermutlich original zugehörig. Eine weitere Version mit einem ganz ähnlich gestalteten Hintergrund befindet sich in Paris (VI.C.15.4 Paris, Musée Jacquemart-André).

### **Paris, Musée Jacquemart-André**

Inv. 2021 Kat.-Nr. 899

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Stuck, polychrom gefasst und teilweise vergoldet, 71 cm hoch

*Erhaltungszustand:* Die Oberfläche des Reliefs ist beschädigt; die Fassung weist viele Fehlstellen auf.

*Provenienz:* 1887 für das Museum bei Bardini in Florenz angekauft.

*Literatur:* PARIS 1929, S. 127; PARIS 1975, Nr. 39.

Dieses Relief gleicht in seiner Fassung dem in Manchester, (VI.C.15.4 Manchester (NH), The Currier Museum of Art). Möglicherweise handelt es sich bei dem ausführenden Maler um den Lippi-Pesellino-Imitator. Der Rahmen ist modern.

### **Rom, Palazzo di Venezia**

16. Jahrhundert, Terrakotta, polychrom gefasst und vergoldet, 73 x 47 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Museo Nazionale del Bargello, Florenz (ehem. Inv.-Nr. 456); Palazzo di Venezia, Rom.

*Literatur:* ROM 1954, S. 18f.

Das Relief wurde mit dem Rahmen in einem Stück gefertigt. Die Perlenverzierungen am Gewand Marias und den Nimben sowie der Korallenschmuck des Kindes gleichen u.a. dem in Berlin befindlichen Relief (VI.C.15.2).

### **Rom, Kunsthandel**

16. Jahrhundert, 69 x 49 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Sammlung Joachim Ferroni, Rom; Verkauf in der Galleria Sangiorgi, Rom (1909).

*Literatur:* Unveröffentlicht, die Angaben entstammen der Fotothek des KHI Florenz (Nr. 173880).

Die Version gleicht - bis auf die fehlenden Perlenverzierungen an den Nimben - dem vorangehenden Exemplar im Palazzo di Venezia.

### **Rom, Kunsthandel**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts, Terrakotta oder Stuck, polychrome Fassung, 116 x 61 cm

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* Sammlung Elia Volpi; Versteigerung bei Jandolo/Tavazzi, Rom, am 28.4.1910 (Nr. 378).

*Literatur:* ROM 1910, Nr. 378 (mit Abb.)

Die Gestaltung ähnelt - bis auf die fehlende malerische Gestaltung des Hintergrundes - den Exemplaren in Florenz, Manchester und Paris. Die Inschrift am Rahmen lautet SEDES SAPENTIAE.

**Unbekannter Aufbewahrungsort, ehem. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum**

Letztes Drittel des 15. Jahrhunderts (?), Stuck, polychrom gefasst

*Erhaltungszustand:* Unbekannt

*Provenienz:* 1905 bei Elia Volpi in Florenz für das Hessische Landesmuseum in Darmstadt erworben (ehem. Inv.-Nr. Pl 05:01); aus der Darmstädter Sammlung zu einem unbekannten Zeitpunkt abgegeben.

*Literatur:* DARMSTADT 1908, S. 49, Taf. 19.

Das Relief ist in einen großen Rahmen mit Lünette eingesetzt, welche mit der Taube des hl. Geistes bemalt ist.

**C.15.5. In der Literatur erwähnte Versionen unbekannten Aussehens**

Zu einigen in der Literatur lediglich aufgezählten Reliefs, ohne Angabe der Materialien oder Maße, konnten außer diesen Erwähnungen keine weiteren Informationen oder Abbildungen, die eine genauere Einordnung erlauben würden, ausfindig gemacht werden.

Erwähnt in BUDAPEST 1975, S. 65f.:

- Berlin, Kunsthandel, Rudolf Lepke, 1917 (Katalog Nr. 1783)
- Budapest, Sammlung R. Bedö
- Mailand, Kunsthandel, Galleria Dedalo
- Mainz, ehem. Privatsammlung Ludwig Marx
- München, Privatsammlung
- München, Privatsammlung
- München, Privatsammlung
- Stockholm, Sammlung des Prinzen Wilhelm
- Wien, Privatsammlung
- Zürich, Privatsammlung Dr. Adolf Hommel

Erwähnt in PADUA 2000, S. 104:

- Grenoble
- Sammlung Sambon

## C.16. *Libbey Madonna*, Toledo, Museum of Art

Inv.-Nr. 1933.173 (Abb. 158)

19. Jahrhundert, Terrakotta, 97,8 x 54,6 cm

*Erhaltungszustand:* Gut

*Provenienz:* Sammlung Hainauer, Berlin; Edward Drummond Libbey; 1938 Geschenk Libbeys an das Toledo Museum of Art.

*Literatur:* BODE 1897, S. 62, Nr. 12; BODE 1892–1905, Bd. 7, Taf. 330A; OHL GODWIN 1952, S. 1145, 1151–1154; NEW YORK 1944, Nr. 83; TOLEDO 1967, S. 32–34; POPE-HENNESSY 1980B, S. 244f.; GLEN FALLS 1981, S. 31.

Die hochplastisch ausgearbeitete Madonna sitzt fast frontal dem Betrachter zugewandt auf einem durch zwei seitliche Armlehnen markierten Thron. Die linke Lehne ist mit Puttenköpfen geschmückt. Das Christuskind befindet sich auf dem Schoß der Madonna, das Haltungsmotiv ist unklar, es ist eine Mischung aus Stehen und Sitzen. Seinen Füßen wird kein Halt gegeben, wodurch es fast vom Schoß zu rutschen scheint. Das Relief schließt halbrund ab, neben dem bis an den Rand ragenden Kopf Marias sind insgesamt drei Puttenköpfe dargestellt.

Bis zu den Untersuchungen Pope-Hennessys wurde das Objekt als Originalwerk des 15. Jahrhunderts angesehen, heute ist man sich zumeist darüber einig, dass es sich um eine Arbeit des 19. Jahrhunderts handelt. Qualität und Ausführung sowie die unkanonische Darstellung - etwa die neben der Stuhllehne hervorkommenden Putti - lassen eine frühere Entstehung unwahrscheinlich erscheinen.

Einzelne Details, wie die rechte Hand Marias, sind zitathafte Übernahmen der Werke Antonio Rossellinos. Darin weist dieses Relief Gemeinsamkeiten zu den Werken in Berlin, Lyon und Glen Falls auf, was eine Entstehung auch dieser Arbeiten im 19. Jahrhundert wahrscheinlich werden lässt (siehe zu diesen Arbeiten VI.C.1, VI.C.11 und VI.C.9).

# Abbildungen







**Abb. 1.:** Luca della Robbia, Madonna mit Kind, The Metropolitan Museum of Art, New York/Bequest of Susan Dwight Bliss, 1966 (um 1450)



**Abb. 2.:** nach Ghiberti, Madonna mit Kind, National Gallery of Art, Washington D.C./Samuel H. Kress Collection (um 1440)



**Abb. 3.:** Donatello, *Madonna Pazzi*, Bode-Museum, Berlin (um 1420)



**Abb. 4.:** nach Desiderio da Settignano, Madonna mit Kind (*Turiner Madonna*), Privatsammlung



Abb. 5.: Bernardo Rossellino und Werkstatt, Lünette an der Fassade des Palazzo della Fraternità, Arezzo (um 1435)



Abb. 6.: Antonio und Domenico Rossellino (?), Detail der Lünette vom *Bruni-Grabmal*





**Abb. 7.:** Bernardo Rossellino und Werkstatt, Grabmal des Leonardo Bruni, S. Croce, Florenz (um 1446-1451)



**Abb. 8.:** Desiderio da Settignano und Werkstatt, Grabmal des Carlo Marsuppini, S. Croce, Florenz (1459 fertiggestellt)



**Abb. 9.:** Bernardo Rossellino, Madonnentondo vom *Bruni-Grabmal*



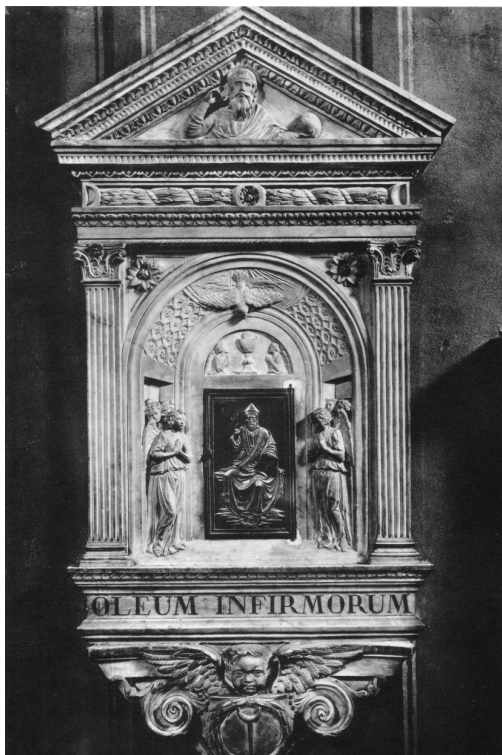
**Abb. 10.:** Desiderio da Settignano, Madonnentondo vom *Marsuppini-Grabmal*



**Abb. 11.:** Bernardo Rossellino, Verkündigungsgruppe, S. Stefano, Empoli (um 1447)



**Abb. 12.:** Pagno di Lapo Portigiani und Giovanni Rossellino, Tabernakel des Taufbeckens, Dom, Massa Marittima (um 1447)



**Abb. 13.:** Bernardo Rossellino und Werkstatt, Tabernakel, Sant'Egidio, Florenz (1450)



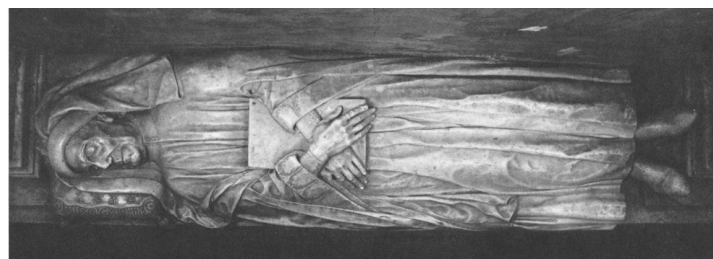
**Abb. 14.:** Bernardo Rossellino und Werkstatt, Tabernakel (Detail), Sant'Egidio, Florenz



**Abb. 15.:** Bernardo Rossellino und Werkstatt, Grabmal der Beata Villana, S. Maria Novella, Florenz (um 1451)

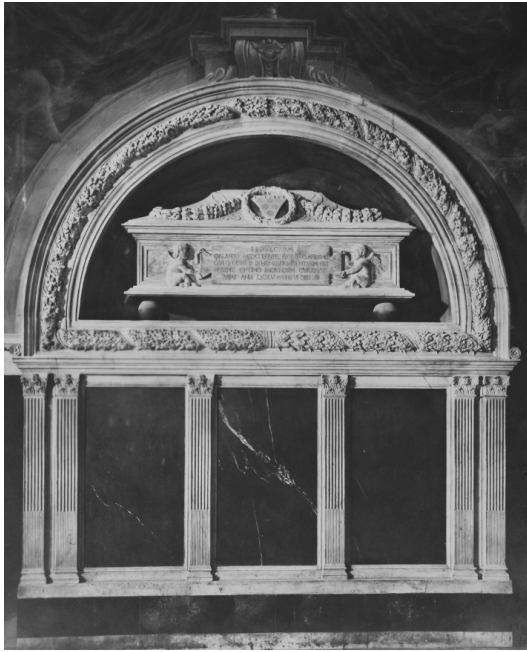


**Abb. 16.:** Bernardo Rossellino, Liegefigur vom *Bruni-Grabmal*, S. Croce, Florenz



**Abb. 17.:** Antonio Rossellino, Liegefigur vom Grabmal des Giovanni Chellini, S. Domenico, S. Miniato al Tedesco (1460-1462)





**Abb. 18.:** Bernardo Rossellino und Werkstatt, Grabmal des Orlando de' Medici, SS. Annunziata, Florenz (1455-1458)



**Abb. 19.:** Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Savinus-Grabmal*, Dom, Faenza (1468-1472)



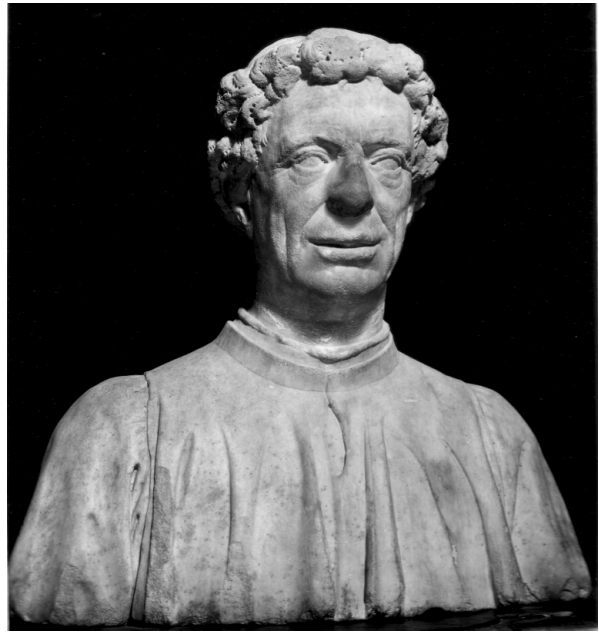
**Abb. 20.:** Domenico Rossellino (?), linker Putto vom Grabmal des Orlando de' Medici



**Abb. 21.:** Antonio Rossellino, rechter Putto vom Grabmal des Orlando de' Medici



**Abb. 22.:** Antonio Rossellino, Büste des Giovanni Chellini, Victoria & Albert Museum, London (1456)



**Abb. 23.:** Antonio Rossellino, Büste des Matteo Palmieri, Bargello, Florenz (1468)



**Abb. 24.:** Bernardo Rossellino und Werkstatt, Grabmal des Neri Capponi, S. Spirito, Florenz (1457)





Abb. 25.: Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal des Beato Marcolino, Pinacoteca Civica, Forlì (1458)



Abb. 26.: Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal des Beato Marcolino, Personifikation der Mäßigung (1458)



Abb. 27.: Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal des Beato Marcolino, Petrus Martyr (1458)



**Abb. 28.:** Bernardo Rossellino und Werkstatt, Portal (Detail des Frieses), Palazzo Pubblico, Siena (um 1446)



**Abb. 29.:** Bernardo Rossellino und Werkstatt, Portal (Detail des Frieses), Palazzo Pubblico, Siena (um 1446)



**Abb. 30.:** Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal des Beato Marcolino, Engel vom Sarkophag



**Abb. 31.:** Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal des Beato Marcolino, Engel vom Sarkophag



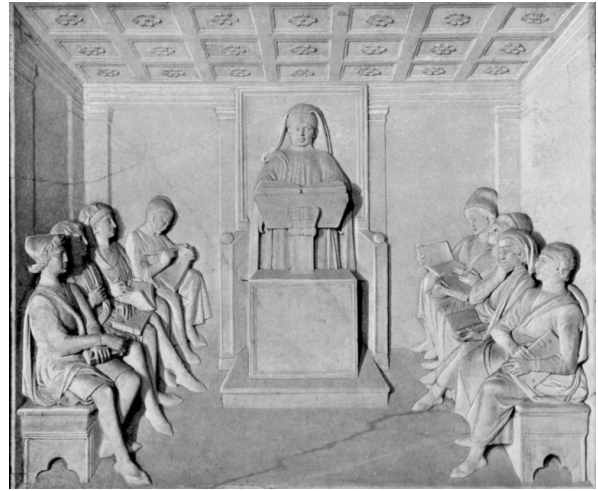
**Abb. 32.:** Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal des Beato Marcolino, Engel vom Sarkophag



**Abb. 33.:** Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal des Beato Marcolino, Engel vom Sarkophag



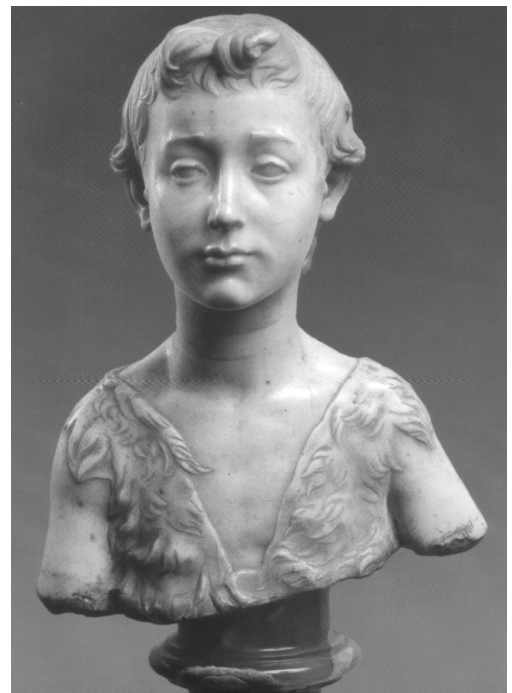
**Abb. 34.:** Antonio und Giovanni Rossellino und Werkstatt, Grabmal des Filippo Lazzari, S. Domenico, Pistoia (um 1465)



**Abb. 35.:** Giovanni Rossellino und Werkstatt, Grabmal des Filippo Lazzari, Gelehrtenrelief, S. Domenico, Pistoia (um 1465)



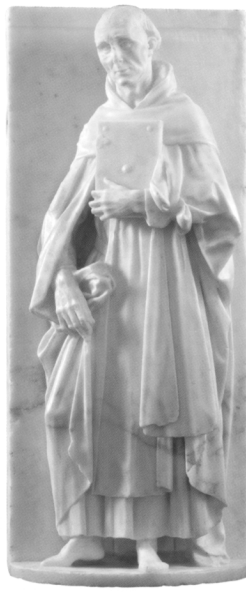
**Abb. 36.:** Antonio Rossellino, Frauenbüste, Bode-Museum, Berlin (1460er Jahre)



**Abb. 37.:** Benedetto da Maiano und Antonio Rossellino, Johannes der Täufer (Fragment), Pinacoteca Comunale, Faenza (um 1465)



**Abb. 38.:** Hl. Franziskus,  
Museo della Cattedrale,  
Ferrara



**Abb. 39.:** Hl. Dominikus,  
Palazzo Trisi, Raccolte  
Civiche, Lugo (Ra)



**Abb. 40.:** Antonio Rossellino,  
*Nori-Epithaph*, S. Croce, Florenz  
(um 1470/71)



**Abb. 41.:** Madonna mit Kind, Hochaltar, S. Dome-  
nico, Ferrara (nach 1472)



**Abb. 42.:** *Madonna mit dem lachenden Kind*, Victoria & Al-  
bert Museum, London (letztes Viertel des 15. Jahrhunderts)





**Abb. 43.:** Antonio Rossellino und Werkstatt, Francesco Botticini, *Sebastians-Altar* aus der Collegiata in Empoli, Museo della Collegiata, Empoli (Ende der 1460er Jahre)



Abb. 44.: Altar der *Martini-Kapelle*, San Giobbe, Venedig (um 1475)





**Abb. 45.:** Ambrogio da Milano, Antonio Rossellino und Werkstatt, Lünette vom *Roverella-Grabmal*



**Abb. 46.:** Ambrogio da Milano, Antonio Rossellino und Werkstatt, *Roverella-Grabmal*, S. Giorgio, Ferrara (um 1475)



**Abb. 47.:** Ambrogio da Milano, Antonio Rossellino und Werkstatt, Johannes der Täufer vom *Roverella-Grabmal*



Abb. 48.: Antonio Rossellino und Werkstatt, Grabmal des Kardinals von Portugal, S. Miniato al Monte, Florenz (1461-1466)





**Abb. 49.:** Antonio Rossellino, Madonnentondo vom Grabmal des Kardinals von Portugal



**Abb. 50.:** Antonio Rossellino, linker Putto vom Grabmal des Kardinals von Portugal



**Abb. 51.:** Antonio Rossellino, rechter Putto vom Grabmal des Kardinals von Portugal



**Abb. 52.:** Antonio Rossellino, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail)



**Abb. 53.:** Antonio Rossellino, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail)



**Abb. 54.:** Benedetto da Maiano, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail des Tondorahmens)



**Abb. 55.:** Antonio Rossellino, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail des Tondorahmens)



**Abb. 56.:** Werkstatt Antonio Rossellinos, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail des Tondorahmens)



**Abb. 57.:** Werkstatt Antonio Rossellinos, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail des Tondorahmens)



**Abb. 58.:** Werkstatt Antonio Rossellinos, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail des Tondorahmens)



**Abb. 59.:** Werkstatt Antonio Rossellinos, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail des Tondorahmens)



Abb. 60.: Antonio Rossellino und Werkstatt, *Nori-Madonna*, S. Croce, Florenz (um 1470/71)





**Abb. 61.:** Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, The Morgan Library & Museum, New York (um 1455)





**Abb. 62.:** nach Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, Museo Nazionale del Bargello, Florenz (nach 1455)



**Abb. 63.:** Giovanni Buora (?), Madonna mit Kind (nach Antonio Rossellino), Victoria & Albert Museum, London (um 1495)



**Abb. 64.:** Werkstatt Antonio Rossellinos, Madonna mit Kind, ehem. im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, Fotografie vor 1945 (um 1455)



**Abb. 65.:** Werkstatt Antonio Rossellinos, Madonna mit Kind, The Metropolitan Museum of Art, New York/Bequest of George Blumenthal, 1941 (um 1455)





**Abb. 66.:** Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, San Clemente a Rignano (späte 1450er Jahre)





**Abb. 67.:** Antonio Rossellino (an den Hintergrundengeln Werkstattbeteiligung, vielleicht Domenico Rossellino),  
Madonna mit Kind, Kunsthistorisches Museum, Wien (um 1460)





**Abb. 68.:** nach Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, Eremitage, St. Petersburg (nach 1460)



**Abb. 69.:** nach Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, Museum and Art Gallery, Bristol (nach 1460)



**Abb. 70.:** nach Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, National Gallery of Art, Washington D.C./Samuel H. Kress Collection (nach 1460)



**Abb. 71.:** nach Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, Bode-Museum, Berlin, Fotografie vor 1945 (nach 1460)





**Abb. 72.:** Antonio Rossellino (an den Hintergrundengeln Werkstattbeteiligung, vielleicht Domenico Rossellino), *Altman-Madonna*, The Metropolitan Museum of Art, New York/Bequest of Benjamin Altman, 1913 (Mitte der 1460er Jahre)



Abb. 73.: Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, Bode-Museum, Berlin, Fotografie vor 1945 (späte 1460er Jahre)





**Abb. 74.:** Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, National Gallery of Art, Washington D.C./Samuel H. Kress Collection (um 1469)





**Abb. 75.:** Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, ehem. Kunsthandel, Florenz (späte 1460er Jahre)



**Abb. 76.:** nach Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, Museo Civico, Padua (letztes Drittel des 15. Jahrhunderts)



**Abb. 77.:** Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, Smith College Museum of Art, Northampton/Gift of Sir Joseph Duveen (späte 1460er Jahre)



**Abb. 78.:** nach Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, Museo dell'Opera del Santuario di San Nicola, Tolentino (letztes Drittel des 15. Jahrhunderts)



**Abb. 79.:** nach Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, Calle della Pietà, Venedig (spätes 15. oder 19. Jahrhundert)



**Abb. 80.:** Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, Victoria & Albert Museum, London (späte 1460er Jahre)



**Abb. 81.:** nach Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, The Walters Art Gallery, Baltimore (letztes Drittel des 15. Jahrhunderts)



**Abb. 82.:** nach Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (letztes Drittel des 15. Jahrhunderts)





**Abb. 83.:** nach Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, Museo Civico, Cremona (frühes 16. Jahrhundert?)



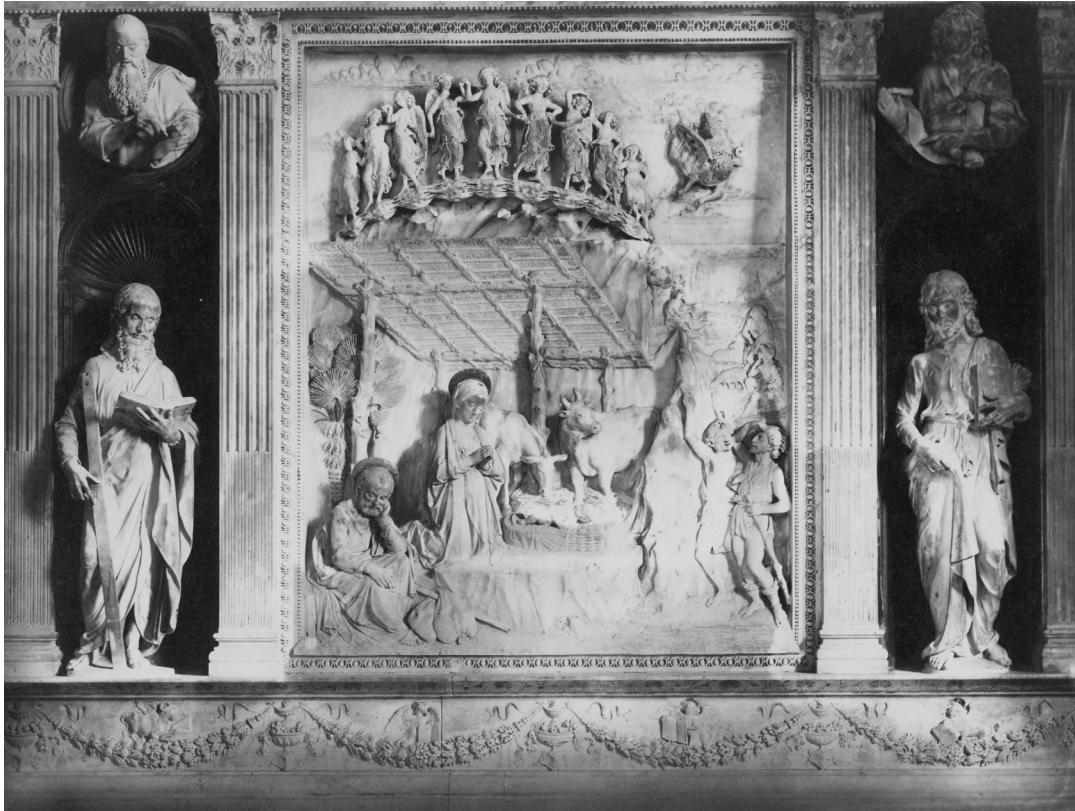
**Abb. 84.:** Gemälde der Madonna mit Kind (nach der *Madonna mit den Kandelabern*), unbekannter Aufbewahrungsort



**Abb. 85.:** Gregorio di Lorenzo, *Madonna mit Kind*, Bargello, Florenz (nach 1470)



**Abb. 86.:** Gregorio di Lorenzo, *Madonna mit Kind*, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino (nach 1470)



**Abb. 87.:** Antonio Rossellino und Werkstatt, *Presepe-Altar* (Detail), Sant'Anna dei Lombardi, Neapel (frühe 1470er Jahre)



**Abb. 88.:** Antonio Rossellino und Werkstatt, *Presepe-Altar* (Detail)



**Abb. 89.:** Antonio Rossellino, Johannes der Täufer, Bargello, Florenz (1477)



**Abb. 90.:** Antonio Rossellino und Werkstatt, Tondo mit der Anbetung des Kindes, Bargello, Florenz (um 1471/72)



**Abb. 91.:** Benedetto Buglioni, Anbetung des Kindes mit Johannes dem Täufer und Engeln, S. Maria delle Lacrime, Rocca San Casciano (um 1490/1500)





**Abb. 92.:** Domenico und Giovanni Rossellino (?), Predigt des Savinus, *Savinus-Grabmal*, Dom, Faenza



**Abb. 93.:** Domenico und Giovanni Rossellino (?), Heilung und Taufe, *Savinus-Grabmal*, Dom, Faenza



**Abb. 94.:** Antonio Rossellino, Predigt und Steinigung des hl. Stephanus, Kanzel, Dom, Prato



**Abb. 95.:** Pasquino da Montepulciano, Antonio Rossellino und Mino da Fiesole, Kanzel, Dom, Prato (1469-1473)



**Abb. 96.:** Antonio Rossellino, Gürtelspende Mariens, Kanzel, Dom, Prato



**Abb. 97.:** Antonio Rossellino, Exequien des hl. Stephanus, Kanzel, Dom, Prato



**Abb. 98.:** Pasquino da Montepulciano mit Francesco di Simone Ferrucci (?), Madonna mit Kind, Kanzel, Dom, Prato



**Abb. 99.:** Pasquino da Montepulciano, Hl. Stephanus, Kanzel, Dom, Prato



**Abb. 100.:** Domenico und Giovanni Rossellino (?), Verkündigungsengel und Maria, *Savinus-Grabmal*, Dom, Faenza



**Abb. 101.:** Desiderio da Settignano (?), Skizzenblatt, Uffizien, Florenz



**Abb. 102.:** Desiderio da Settignano (?), Skizzenblatt, J. Paul Getty Museum, Los Angeles





**Abb. 103.:** Desiderio da Settignano, *Turiner Madonna*, Galleria Sabauda, Turin (um 1454)



**Abb. 104.:** Desiderio da Settignano, *Madonna mit Kind (Fragment)*, Musée de Lyon (um 1454)



**Abb. 105.:** Desiderio da Settignano, *Madonna Foulc*, Museum of Fine Arts, Philadelphia (um 1460)



**Abb. 106.:** Desiderio da Settignano, *Madonna Panciatichi*, Bargello, Florenz (um 1462)





**Abb. 107.:** Gregorio di Lorenzo (?), Madonna mit Kind, Fogg Art Museum, Harvard University (um 1475/80)



**Abb. 108.:** Gregorio di Lorenzo, Madonna mit Kind, ehem. Kunsthandel, Paris (nach 1470)



**Abb. 109.:** Benedetto da Maiano, Madonna mit Kind, National Gallery of Art, Washington D.C./Samuel H. Kress Collection (um 1473)



**Abb. 110.:** Benedetto da Maiano, Madonna mit Kind, The Metropolitan Museum of Art, New York/Bequest of George Blumenthal, 1941 (um 1480)





Abb. 111.: Madonna mit Kind, Museum Calouste Gulbenkian, Lissabon (19. oder frühes 20. Jahrhundert)





**Abb. 112.:** Lippi-Pesellino-Imitator, Madonna mit Kind, unbekannter Aufbewahrungsort (um 1470/80)



**Abb. 113.:** Lippi-Pesellino-Imitator, Madonna mit Kind, National Gallery of Art, Washington D.C./Samuel H. Kress Collection (um 1470/80)



**Abb. 114.:** Jacopo Bellini, Madonna mit Kind, County Museum of Art, Los Angeles (um 1465)



**Abb. 115.:** Giovanni di Ser Giovanni Guidi (Lo Scheggia), Madonna mit Kind und Engeln, Privatsammlung (um 1440)





**Abb. 116.:** Fra Filippo Lippi, Madonna mit Kind, Palazzo Medici-Riccardi, Florenz (um 1445/50)



**Abb. 117.:** Fra Filippo Lippi, Maria mit Kind, Palazzo Pitti, Florenz (um 1452)



**Abb. 118.:** Fra Filippo Lippi, Madonna mit Kind, Uffizien, Florenz (um 1460/65)



**Abb. 119.:** Lippi-Pesellino-Imitator, Madonna mit Kind, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (um 1470/80)





**Abb. 120.:** Francesco di Simone Ferrucci, Madonna mit Kind, Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City (um 1470)



**Abb. 121.:** Francesco di Simone Ferrucci, Grabmal Barbara Manfredi (Madonnentondo), Abbazia di San Mercuriale di Forlì (um 1468)



**Abb. 122.:** Francesco di Simone Ferrucci (?), Madonna mit Kind, Palazzo Comunale di Solarolo (nach 1470)



**Abb. 123.:** Andrea del Verrocchio, Madonna mit Kind, Bargello, Florenz (um 1475)



**Abb. 124.:** nach Andrea del Verrocchio, Madonna mit Kind (*Madonna Signa*), ehem. Sammlung Diblee, Oxford



**Abb. 125.:** Madonna in Anbetung des Kindes mit Johannes und zwei Engeln, Bode-Museum, Berlin (spätes 15. oder 19. Jahrhundert)



**Abb. 126.:** Madonna mit dem Girlandensockel, Bode-Museum, Berlin, Fotografie vor 1945 (spätes 15. oder 19. Jahrhundert)



**Abb. 127.:** Gemälde der Madonna mit Kind (nach Donatellos *Verona-Madonna*), Privatsammlung



**Abb. 128.:** *Madonna Yerevan*, Kunstmuseum, Yerevan, Leihgabe der Eremitage, St. Petersburg (19. Jahrhundert?)



**Abb. 129.:** nach Donatello, *Verona-Madonna*, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid (um 1450/60)



**Abb. 130.:** nach Donatello, *Madonna mit Kind*, Via Pietra Piana, Florenz (um 1460/65)





**Abb. 131.:** Relief nach Donatello, Fassung Paolo di Stefano, Madonna mit Kind, Victoria & Albert Museum, London (um 1430/40)



**Abb. 132.:** Donatello (?), Madonna mit Kind, Louvre, Paris (um 1460/70)



**Abb. 133.:** Mino da Fiesole, Madonna mit Kind, The Metropolitan Museum of Art, New York/H.O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H.O. Havemeyer, 1929 (nach 1466)



**Abb. 134.:** Mino da Fiesole, Madonna mit Kind, The Metropolitan Museum of Art, New York/Bequest of Caroline Lucy Morgan, in memory of her parents, 1942 (um 1475/80)



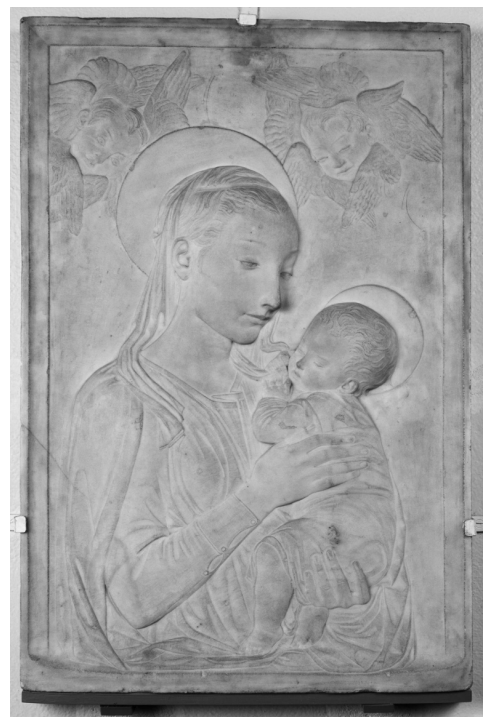
**Abb. 135.:** Domenico Rosselli, *Madonna Beauregard*, The Norton Simon Foundation, Pasadena (um 1475)



**Abb. 136.:** Domenico Rosselli, *Madonna mit Kind*, Los Angeles County Museum (um 1475)



**Abb. 137.:** *Madonna mit Kind*, Victoria & Albert Museum, London (19. Jahrhundert)



**Abb. 138.:** *Madonna mit Kind*, Victoria & Albert Museum, London (19. Jahrhundert)





**Abb. 139.:** Madonna mit Kind (nach der *Madonna vor der Girlande*), Eremitage, St. Petersburg (19. Jahrhundert)



**Abb. 140.:** nach Francesco di Simone Ferrucci (?), Madonna mit Kind (*Madonna vor der Girlande*), Eremitage, St. Petersburg (16./17. Jahrhundert)



**Abb. 141.:** nach Francesco di Simone Ferrucci (?), *Madonna vor der Girlande*, Bode-Museum, Berlin (letztes Drittel des 15. Jahrhunderts)



**Abb. 142.:** nach Francesco di Simone Ferrucci (?), *Madonna vor der Girlande*, Pinacoteca Civica, Forlì (letztes Drittel des 15. Jahrhunderts)





**Abb. 143.:** nach Francesco di Simone Ferrucci (?), *Madonna vor der Girlande*, Reggio Emilia, Casa Calcagni (letztes Drittel des 15. Jahrhunderts)



**Abb. 144.:** nach Francesco di Simone Ferrucci (?), *Madonna vor der Girlande*, Victoria & Albert Museum, London (letztes Drittel des 15. Jahrhunderts)



**Abb. 145.:** nach Francesco di Simone Ferrucci (?), *Madonna mit Kind* (*Madonna vor der Girlande*), Galleria dello Spedale degli Innocenti, Florenz (letztes Drittel des 15. Jahrhunderts)



**Abb. 146.:** Lippi-Pesellino-Imitator, *Madonna mit Kind*, National Gallery of Art, Washington D.C./Widener Collection (um 1470)



**Abb. 147.:** Madonna mit Kind und Cherubim, Privatsammlung (19. Jahrhundert?)



**Abb. 148.:** nach Antonio Rossellino, Madonna mit Kind und Vögelchen, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (frühes 20. Jahrhundert)



**Abb. 149.:** Madonna in Anbetung des Jesuskindes (mit Lamm), Bode-Museum, Berlin, Fotografie vor 1945 (Ende des 15. Jahrhunderts)



**Abb. 150.:** Madonna in Anbetung des Jesuskindes, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, Fotografie vor 1945 (Ende des 15. Jahrhunderts)





**Abb. 151.:** Matteo Civitali, Madonna mit Kind, S. Vincenzo Ferrer e S. Caterina de' Ricci, Prato (um 1465)



**Abb. 152.:** Matteo Civitali, Madonna mit Kind, Villa Guinigi, Lucca (um 1468)



**Abb. 153.:** Andrea della Robbia, Madonna mit Kind, Liebieghaus, Frankfurt am Main (um 1475/80)



**Abb. 154.:** Madonna mit dem fröstelnden Kind, Bode-Museum, Berlin (spätes 15. oder 19. Jahrhundert)



**Abb. 155.:** Madonna mit Kind, Galleria Nazionale, Perugia (15. Jahrhundert?)



**Abb. 156.:** *Barney Madonna*, Hyde Collection, Glen Falls (19. Jahrhundert)



**Abb. 157.:** Madonna mit Kind, Musée des Beaux Arts, Lyon (19. Jahrhundert?)



**Abb. 158.:** *Libbey Madonna*, Museum of Art, Toledo (19. Jahrhundert)



# Abbildungsverzeichnis

1. Luca della Robbia, Madonna mit Kind, The Metropolitan Museum of Art, New York/Bequest of Susan Dwight Bliss, 1966  
(Bildnachweis: POPE-HENNESSY 1980A) . . . . . 443
2. nach Ghiberti, Madonna mit Kind, National Gallery of Art, Washington D.C./Samuel H. Kress Collection  
(Bildnachweis: National Gallery of Art – Samuel H. Kress Collection) . . 443
3. Donatello, *Madonna Pazzi*, Bode-Museum, Berlin  
(Bildnachweis: BERLIN 2006A) . . . . . 443
4. nach Desiderio da Settignano, Madonna mit Kind (*Turiner Madonna*), Privatsammlung  
(Bildnachweis: PARIS/FLORENZ/WASHINGTON 2007) . . . . . 443
5. Bernardo Rossellino und Werkstatt, Lünette an der Fassade des Palazzo della Fraternità, Arezzo  
(Bildnachweis: MARKHAM SCHULZ 1977) . . . . . 444
6. Antonio und Domenico Rossellino (?), Detail der Lünette vom *Bruni-Grabmal*  
(Bildnachweis: MARKHAM SCHULZ 1977) . . . . . 444
7. Bernardo Rossellino und Werkstatt, Grabmal des Leonardo Bruni, S. Croce, Florenz  
(Bildnachweis: PARIS/FLORENZ/WASHINGTON 2007) . . . . . 445
8. Desiderio da Settignano und Werkstatt, Grabmal des Carlo Marsuppini, S. Croce, Florenz  
(Bildnachweis: PARIS/FLORENZ/WASHINGTON 2007) . . . . . 445
9. Bernardo Rossellino, Madonnentondo vom *Bruni-Grabmal*  
(Bildnachweis: MARKHAM SCHULZ 1977) . . . . . 445
10. Desiderio da Settignano, Madonnentondo vom *Marsuppini-Grabmal*  
(Bildnachweis: PARIS/FLORENZ/WASHINGTON 2007) . . . . . 445
11. Bernardo Rossellino, Verkündigungsgruppe, S. Stefano, Empoli  
(Bildnachweis: MARKHAM SCHULZ 1977) . . . . . 446
12. Pagno di Lapo Portigiani und Giovanni Rossellino, Tabernakel des Taufbeckens, Dom, Massa Marittima  
(Bildnachweis: Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut) . . . . . 446
13. Bernardo Rossellino und Werkstatt, Tabernakel, Sant'Egidio, Florenz  
(Bildnachweis: MARKHAM SCHULZ 1977) . . . . . 446

14. Bernardo Rossellino und Werkstatt, Tabernakel (Detail), Sant'Egidio, Florenz  
(Bildnachweis: MARKHAM SCHULZ 1977) . . . . . 446
15. Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal der Beata Villana, S. Maria Novella, Florenz  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München) . . . . . 447
16. Bernardo Rossellino, Liegefigur vom *Bruni-Grabmal*, S. Croce, Florenz  
(Bildnachweis: MARKHAM SCHULZ 1969) . . . . . 447
17. Antonio Rossellino, Liegefigur vom Grabmal des Giovanni Chellini, S. Domenico, S. Miniato al Tedesco  
(Bildnachweis: MARKHAM SCHULZ 1969) . . . . . 447
18. Bernardo Rossellino und Werkstatt, Grabmal des Orlando de'Medici, SS. Annunziata, Florenz  
(Bildnachweis: MARKHAM SCHULZ 1977) . . . . . 448
19. Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Savinus-Grabmal*, Dom, Faenza  
(Bildnachweis: RADKE 1985) . . . . . 448
20. Domenico Rossellino (?), linker Putto vom Grabmal des Orlando de'Medici  
(Bildnachweis: MARKHAM SCHULZ 1977) . . . . . 448
21. Antonio Rossellino, rechter Putto vom Grabmal des Orlando de'Medici  
(Bildnachweis: MARKHAM SCHULZ 1977) . . . . . 448
22. Antonio Rossellino, Büste des Giovanni Chellini, Victoria & Albert Museum, London  
(Bildnachweis: ©Victoria and Albert Museum, London) . . . . . 449
23. Antonio Rossellino, Büste des Matteo Palmieri, Bargello, Florenz  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München) . . . . . 449
24. Bernardo Rossellino und Werkstatt, Grabmal des Neri Capponi, S. Spirito, Florenz  
(Bildnachweis: MARKHAM SCHULZ 1977) . . . . . 449
25. Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal des Beato Marcolino, Pinacoteca Civica, Forlì  
(Bildnachweis: FORLÌ 1980) . . . . . 450
26. Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal des Beato Marcolino, Personifikation der Mäßigung  
(Bildnachweis: FORLÌ 1980) . . . . . 450
27. Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal des Beato Marcolino, Petrus Martyr  
(Bildnachweis: FORLÌ 1980) . . . . . 450
28. Bernardo Rossellino und Werkstatt, Portal (Detail des Frieses), Palazzo Pubblico, Siena  
(Bildnachweis: MARKHAM SCHULZ 1977) . . . . . 451



29. Bernardo Rossellino und Werkstatt, Portal (Detail des Frieses), Palazzo Pubblico, Siena  
(Bildnachweis: MARKHAM SCHULZ 1977) . . . . . 451
30. Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal des Beato Marcolino, Engel vom Sarkophag  
(Bildnachweis: FLORENZ 1980) . . . . . 451
31. Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal des Beato Marcolino, Engel vom Sarkophag  
(Bildnachweis: FLORENZ 1980) . . . . . 451
32. Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal des Beato Marcolino, Engel vom Sarkophag  
(Bildnachweis: FLORENZ 1980) . . . . . 451
33. Werkstatt Bernardo Rossellinos, Grabmal des Beato Marcolino, Engel vom Sarkophag  
(Bildnachweis: FLORENZ 1980) . . . . . 451
34. Antonio und Giovanni Rossellino und Werkstatt, Grabmal des Filippo Lazzari, S. Domenico, Pistoia  
(Bildnachweis: Verfasserin) . . . . . 452
35. Giovanni Rossellino und Werkstatt, Grabmal des Filippo Lazzari, Gelehrtenrelief, S. Domenico, Pistoia  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München) . . . . . 452
36. Antonio Rossellino, Frauenbüste, Bode-Museum, Berlin  
(Bildnachweis: BERLIN 2006A) . . . . . 452
37. Benedetto da Maiano und Antonio Rossellino, Johannes der Täufer (Fragment), Pinacoteca Comunale, Faenza  
(Bildnachweis: CARL 2006) . . . . . 452
38. Hl. Franziskus, Museo della Cattedrale, Ferrara  
(Bildnachweis: FERRARA 2010) . . . . . 453
39. Hl. Dominikus, Palazzo Trisi, Raccolte Civiche, Lugo (Ra)  
(Bildnachweis: FERRARA 2010) . . . . . 453
40. Antonio Rossellino und Werkstatt, *Nori-Epitaph*, S. Croce, Florenz  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München) . . . . . 453
41. Madonna mit Kind, Hochaltar, S. Domenico, Ferrara  
(Bildnachweis: Verfasserin) . . . . . 453
42. *Madonna mit dem lachenden Kind*, Victoria & Albert Museum, London  
(Bildnachweis: ©Victoria and Albert Museum, London) . . . . . 453
43. Antonio Rossellino und Werkstatt, Francesco Botticini, *Sebastians-Altar* aus der Collegiata in Empoli, Museo della Collegiata, Empoli  
(Bildnachweis: Verfasserin) . . . . . 454

44.	Altar der <i>Martini-Kapelle</i> , San Giobbe, Venedig (Bildnachweis: Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut) . . . . .	455
45.	Ambrogio da Milano, Antonio Rossellino und Werkstatt, Lünette vom <i>Roverella-Grabmal</i> (Bildnachweis: Verfasserin) . . . . .	456
46.	Ambrogio da Milano, Antonio Rossellino und Werkstatt, <i>Roverella-Grabmal</i> , S. Giorgio, Ferrara (Bildnachweis: Verfasserin) . . . . .	456
47.	Ambrogio da Milano, Antonio Rossellino und Werkstatt, Johannes der Täufer vom <i>Roverella-Grabmal</i> (Bildnachweis: Verfasserin) . . . . .	456
48.	Antonio Rossellino und Werkstatt, Grabmal des Kardinals von Portugal, S. Miniato al Monte, Florenz (Bildnachweis: Verfasserin) . . . . .	457
49.	Antonio Rossellino, Madonnentondo vom Grabmal des Kardinals von Portugal (Bildnachweis: Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut) . . . . .	458
50.	Antonio Rossellino, linker Putto vom Grabmal des Kardinals von Portugal (Bildnachweis: Verfasserin) . . . . .	458
51.	Antonio Rossellino, rechter Putto vom Grabmal des Kardinals von Portugal (Bildnachweis: Verfasserin) . . . . .	458
52.	Antonio Rossellino, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail) (Bildnachweis: HARTT/CORTI/KENNEDY 1964) . . . . .	459
53.	Antonio Rossellino, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail) (Bildnachweis: HARTT/CORTI/KENNEDY 1964) . . . . .	459
54.	Benedetto da Maiano, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail des Tondorahmens) (Bildnachweis: HARTT/CORTI/KENNEDY 1964) . . . . .	459
55.	Antonio Rossellino, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail des Tondorahmens) (Bildnachweis: HARTT/CORTI/KENNEDY 1964) . . . . .	459
56.	Werkstatt Antonio Rossellinos, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail des Tondorahmens) (Bildnachweis: HARTT/CORTI/KENNEDY 1964) . . . . .	459
57.	Werkstatt Antonio Rossellinos, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail des Tondorahmens) (Bildnachweis: HARTT/CORTI/KENNEDY 1964) . . . . .	459
58.	Werkstatt Antonio Rossellinos, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail des Tondorahmens) (Bildnachweis: HARTT/CORTI/KENNEDY 1964) . . . . .	459

59. Werkstatt Antonio Rossellinos, Grabmal des Kardinals von Portugal (Detail des Tondorahmens)  
(Bildnachweis: HARTT/CORTI/KENNEDY 1964) . . . . . 459
60. Antonio Rossellino und Werkstatt, *Nori-Madonna*, S. Croce, Florenz  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München) . . . . . 460
61. Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, The Morgan Library & Museum, New York  
(Bildnachweis: The Pierpont Morgan Library, New York. AZ069.) . . . . 461
62. nach Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, Museo Nazionale del Bargello, Florenz  
(Bildnachweis: Verfasserin) . . . . . 462
63. Giovanni Buora (?), Madonna mit Kind (nach Antonio Rossellino), Victoria & Albert Museum, London  
(Bildnachweis: POPE-HENNESSY 1970) . . . . . 462
64. Werkstatt Antonio Rossellinos, Madonna mit Kind, ehem. im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München) . . . . . 462
65. Werkstatt Antonio Rossellinos, Madonna mit Kind, The Metropolitan Museum of Art, New York/Bequest of George Blumenthal, 1941  
(Bildnachweis: The Metropolitan Museum of Art – Bequest of George Blumenthal, 1941/www.metmuseum.org) . . . . . 462
66. Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, San Clemente a Rignano  
(Bildnachweis: Verfasserin) . . . . . 463
67. Antonio Rossellino (an den Hintergrundengeln Werkstattbeteiligung, vielleicht Domenico Rossellino), Madonna mit Kind, Kunsthistorisches Museum, Wien  
(Bildnachweis: KHM-Museumsverband) . . . . . 464
68. nach Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, Eremitage, St. Petersburg  
(Bildnachweis: ST. PETERSBURG 2008 ) . . . . . 465
69. nach Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, Museum and Art Gallery, Bristol  
(Bildnachweis: Museum and Art Gallery, Bristol) . . . . . 465
70. nach Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, National Gallery of Art, Washington D.C./Samuel H. Kress Collection  
(Bildnachweis: Verfasserin) . . . . . 465
71. nach Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, Bode-Museum, Berlin  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München) . . . . . 465



72. Antonio Rossellino (an den Hintergrundengeln Werkstattbeteiligung, vielleicht Domenico Rossellino), *Altman-Madonna*, The Metropolitan Museum of Art, New York/Bequest of Benjamin Altman, 1913  
(Bildnachweis: The Metropolitan Museum of Art – Bequest of Benjamin Altman, 1913/www.metmuseum.org) . . . . . 466
73. Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, Bode-Museum, Berlin (vor 1945)  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München) . . . . . 467
74. Antonio Rossellino, Madonna mit Kind, National Gallery of Art, Washington D.C./Samuel H. Kress Collection  
(Bildnachweis: National Gallery of Art – Samuel H. Kress Collection) . . 468
75. Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, ehem. Kunsthandel, Florenz  
(Bildnachweis: GENTILINI 2008) . . . . . 469
76. nach Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, Museo Civico, Padua  
(Bildnachweis: AGOSTI 2004) . . . . . 469
77. Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, Smith College Museum of Art, Northampton/Gift of Sir Joseph Duveen  
(Bildnachweis: Smith College Museum of Art – Gift of Sir Joseph Duveen) 469
78. nach Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, Museo dell’Opera del Santuario di San Nicola, Tolentino  
(Bildnachweis: RIPATRANSONE 2008) . . . . . 469
79. nach Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, Calle della Pietà, Venedig  
(Bildnachweis: Verfasserin) . . . . . 470
80. Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, Victoria & Albert Museum, London  
(Bildnachweis: LONDON 1964) . . . . . 470
81. nach Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, The Walters Art Gallery, Baltimore  
(Bildnachweis: The Walters Art Gallery – Acquired by Henry Walters, 1910 ) . . . . . 470
82. nach Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen  
(Bildnachweis: Statens Museum for Kunst) . . . . . 470
83. nach Domenico und Giovanni Rossellino (?), *Madonna mit den Kandelabern*, Museo Civico, Cremona  
(Bildnachweis: CREMONA 1976) . . . . . 471
84. Gemälde der Madonna mit Kind (nach der *Madonna mit den Kandelabern*), unbekannter Aufbewahrungsort  
(Bildnachweis: BERENSON 1969) . . . . . 471

85. Gregorio di Lorenzo, Madonna mit Kind, Bargello, Florenz  
(Bildnachweis: BELLANDI 2010) . . . . . 471
86. Gregorio di Lorenzo, Madonna mit Kind, Galleria Nazionale delle Marche,  
Urbino  
(Bildnachweis: RIMINI 2001) . . . . . 471
87. Antonio Rossellino und Werkstatt, *Presepe-Altar* (Detail), Sant’Anna dei  
Lombardi, Neapel  
(Bildnachweis: Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-  
Institut) . . . . . 472
88. Antonio Rossellino und Werkstatt, *Presepe-Altar* (Detail)  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München,  
Detail) . . . . . 472
89. Antonio Rossellino, Johannes der Täufer, Bargello, Florenz  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte,  
München) . . . . . 472
90. Antonio Rossellino und Werkstatt, Tondo mit der Anbetung des Kindes,  
Bargello, Florenz  
(Bildnachweis: Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-  
Institut) . . . . . 473
91. Benedetto Buglioni, Anbetung des Kindes mit Johannes dem Täufer und  
Engeln, S. Maria delle Lacrime, Rocca San Casciano  
(Bildnachweis: DOMESTICI 2002) . . . . . 473
92. Domenico und Giovanni Rossellino (?), Predigt des Savinus, *Savinus-  
Grabmal*, Dom, Faenza  
(Bildnachweis: RADKE 1985) . . . . . 474
93. Domenico und Giovanni Rossellino (?), Heilung und Taufe, *Savinus-Grabmal*,  
Dom, Faenza  
(Bildnachweis: FLORENZ 1980) . . . . . 474
94. Antonio Rossellino, Predigt und Steinigung des hl. Stephanus, Kanzel,  
Dom, Prato  
(Bildnachweis: CARLI 1981) . . . . . 474
95. Pasquino da Montepulciano, Antonio Rossellino und Mino da Fiesole,  
Kanzel, Dom, Prato  
(Bildnachweis: PLANISCIG 1942) . . . . . 474
96. Antonio Rossellino, Gürtelspende Mariens, Kanzel, Dom, Prato  
(Bildnachweis: CARLI 1981) . . . . . 475
97. Antonio Rossellino, Exequien des hl. Stephanus, Kanzel, Dom, Prato  
(Bildnachweis: CARLI 1981) . . . . . 475
98. Pasquino da Montepulciano mit Francesco di Simone Ferrucci (?), Ma-  
donna mit Kind, Kanzel, Dom, Prato  
(Bildnachweis: CARLI 1981) . . . . . 475
99. Pasquino da Montepulciano, Hl. Stephanus, Kanzel, Dom, Prato  
(Bildnachweis: CARLI 1981) . . . . . 475

100. Domenico und Giovanni Rossellino (?), Verkündigungselengel und Maria, *Savinus-Grabmal*, Dom, Faenza  
(Bildnachweis: RADKE 1985) . . . . . 476
101. Desiderio da Settignano (?), Skizzenblatt, Uffizien, Florenz  
(Bildnachweis: GOLDNER 1989) . . . . . 476
102. Desiderio da Settignano (?), Skizzenblatt, J. Paul Getty Museum, Los Angeles  
(Bildnachweis: GOLDNER 1989) . . . . . 476
103. Desiderio da Settignano, *Turiner Madonna*, Galleria Sabauda, Turin  
(Bildnachweis: PARIS/FLORENZ/WASHINGTON 2007) . . . . . 477
104. Desiderio da Settignano, Madonna mit Kind (Fragment), Musée de Lyon  
(Bildnachweis: PARIS/FLORENZ/WASHINGTON 2007) . . . . . 477
105. Desiderio da Settignano, *Madonna Foulc*, Museum of Fine Arts, Philadelphia  
(Bildnachweis: PARIS/FLORENZ/WASHINGTON 2007) . . . . . 477
106. Desiderio da Settignano, *Madonna Panciatichi*, Bargello, Florenz  
(Bildnachweis: PARIS/FLORENZ/WASHINGTON 2007) . . . . . 477
107. Gregorio di Lorenzo (?), Madonna mit Kind, Fogg Art Museum, Harvard University  
(Bildnachweis: BELLANDI 2010) . . . . . 478
108. Gregorio di Lorenzo, Madonna mit Kind, ehem. Kunsthandel, Paris  
(Bildnachweis: BELLANDI 2010) . . . . . 478
109. Benedetto da Maiano, Madonna mit Kind, National Gallery of Art, Washington D.C./Samuel H. Kress Collection  
(Bildnachweis: Verfasserin) . . . . . 478
110. Benedetto da Maiano, Madonna mit Kind, The Metropolitan Museum of Art, New York/Bequest of George Blumenthal, 1941  
(Bildnachweis: The Metropolitan Museum of Art – Bequest of George Blumenthal, 1941/www.metmuseum.org) . . . . . 478
111. Madonna mit Kind, Museum Calouste Gulbenkian, Lissabon  
(Bildnachweis: ©Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon/Calouste Gulbenkian Museum, Foto: Carlos Azevedo) . . . . . 479
112. Lippi-Pesellino-Imitator, Madonna mit Kind, unbekannter Aufbewahrungsort  
(Bildnachweis: BERENSON 1969) . . . . . 480
113. Lippi-Pesellino-Imitator, Madonna mit Kind, National Gallery of Art, Washington D.C./Samuel H. Kress Collection  
(Bildnachweis: National Gallery of Art – Samuel H. Kress Collection) . . 480
114. Jacopo Bellini, Madonna mit Kind, County Museum of Art, Los Angeles  
(Bildnachweis: JOLLY 1998) . . . . . 480
115. Giovanni di Ser Giovanni Guidi (Lo Scheggia), Madonna mit Kind und Engeln, Privatsammlung  
(Bildnachweis: MUSACCHIO 2008) . . . . . 480

116. Fra Filippo Lippi, Madonna mit Kind, Palazzo Medici-Riccardi, Florenz  
(Bildnachweis: Palazzo Medici-Riccardi) . . . . . 481
117. Fra Filippo Lippi, Maria mit Kind, Palazzo Pitti, Florenz  
(Bildnachweis: RUDA 1993) . . . . . 481
118. Fra Filippo Lippi, Madonna mit Kind, Uffizien, Florenz  
(Bildnachweis: RUDA 1993) . . . . . 481
119. Lippi-Pesellino-Imitator, Madonna mit Kind, Isabella Stewart Gardner  
Museum, Boston  
(Bildnachweis: Isabella Stewart Gardner Museum) . . . . . 481
120. Francesco di Simone Ferrucci, Madonna mit Kind, Nelson Atkins Museum  
of Art, Kansas City  
(Bildnachweis: PISANI 2007) . . . . . 482
121. Francesco di Simone Ferrucci, Grabmal Barbara Manfredi (Madonnen-  
tondo), Abbazia di San Mercuriale di Forlì  
(Bildnachweis: PISANI 2007) . . . . . 482
122. Francesco di Simone Ferrucci (?), Madonna mit Kind, Palazzo Comunale  
di Solarolo  
(Bildnachweis: FERRETTI 2011) . . . . . 482
123. Andrea del Verrocchio, Madonna mit Kind, Bargello, Florenz  
(Bildnachweis: KECKS 1988) . . . . . 483
124. nach Andrea del Verrocchio, Madonna mit Kind (*Madonna Signa*), ehem.  
Sammlung Diblee, Oxford  
(Bildnachweis: KECKS 1988) . . . . . 483
125. Madonna in Anbetung des Kindes mit Johannes und zwei Engeln, Bode-  
Museum, Berlin  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte,  
München) . . . . . 483
126. Madonna mit dem Girlandensockel, Bode-Museum, Berlin  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte,  
München) . . . . . 483
127. Gemälde der Madonna mit Kind (nach Donatello *Verona-Madonna*), Pri-  
vatsammlung  
(Bildnachweis: MADRID 1992) . . . . . 484
128. *Madonna Yerevan*, Kunstmuseum, Yerevan, Leihgabe der Eremitage, St.  
Petersburg  
(Bildnachweis: JOLLY 1998) . . . . . 484
129. nach Donatello, *Verona-Madonna*, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Ma-  
drid  
(Bildnachweis: MADRID 1992) . . . . . 484
130. nach Donatello, Madonna mit Kind, Via Pietra Piana, Florenz  
(Bildnachweis: JOLLY 1998) . . . . . 484

131. Relief nach Donatello, Fassung Paolo di Stefano, Madonna mit Kind, Victoria & Albert Museum, London  
(Bildnachweis: LONDON 2006) . . . . . 485
132. Donatello (?), Madonna mit Kind, Louvre, Paris  
(Bildnachweis: BORMAND 2008) . . . . . 485
133. Mino da Fiesole, Madonna mit Kind, The Metropolitan Museum of Art, New York/H.O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H.O. Havemeyer, 1929  
(Bildnachweis: Verfasserin) . . . . . 485
134. Mino da Fiesole, Madonna mit Kind, The Metropolitan Museum of Art, New York/Bequest of Caroline Lucy Morgan, in memory of her parents, 1942  
(Bildnachweis: The Metropolitan Museum of Art – Bequest of Caroline Lucy Morgan, in memory of her parents, 1942/www.metmuseum.org) . . 485
135. Domenico Rosselli, *Madonna Beauregard*, The Norton Simon Foundation, Pasadena  
(Bildnachweis: ©The Norton Simon Foundation) . . . . . 486
136. Domenico Rosselli, Madonna mit Kind, Los Angeles County Museum  
(Bildnachweis: PISANI 2002) . . . . . 486
137. Madonna mit Kind, Victoria & Albert Museum, London  
(Bildnachweis: POPE-HENNESSY 1980B) . . . . . 486
138. Madonna mit Kind, Victoria & Albert Museum, London  
(Bildnachweis: ©Victoria and Albert Museum, London) . . . . . 486
139. Madonna mit Kind (nach der *Madonna vor der Girlande*), Eremitage, St. Petersburg  
(Bildnachweis: ST. PETERSBURG 2008) . . . . . 487
140. nach Francesco di Simone Ferrucci (?), Madonna mit Kind (*Madonna vor der Girlande*), Eremitage, St. Petersburg  
(Bildnachweis: ST. PETERSBURG 2008) . . . . . 487
141. nach Francesco di Simone Ferrucci (?), *Madonna vor der Girlande*, Bode-Museum, Berlin  
(Bildnachweis: Verfasserin) . . . . . 487
142. nach Francesco di Simone Ferrucci (?), *Madonna vor der Girlande*, Pinacoteca Civica, Forlì  
(Bildnachweis: Verfasserin) . . . . . 487
143. nach Francesco di Simone Ferrucci (?), *Madonna vor der Girlande*, Reggio Emilia, Casa Calcagni  
(Bildnachweis: BALLETTI 1908) . . . . . 488
144. nach Francesco di Simone Ferrucci (?), *Madonna vor der Girlande*, Victoria & Albert Museum, London  
(Bildnachweis: LONDON 1964) . . . . . 488

145. nach Francesco di Simone Ferrucci (?), Madonna mit Kind (*Madonna vor der Girlande*), Galleria dello Spedale degli Innocenti, Florenz  
(Bildnachweis: Verfasserin) . . . . . 488
146. Lippi-Pesellino-Imitator, Madonna mit Kind, National Gallery of Art, Washington D.C./Widener Collection  
(Bildnachweis: National Gallery of Art – Widener Collection) . . . . . 488
147. Madonna mit Kind und Cherubim, Privatsammlung  
(Bildnachweis: MASCALCHI 2006) . . . . . 489
148. nach Antonio Rossellino, Madonna mit Kind und Vögelchen, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid  
(Bildnachweis: MADRID 1992) . . . . . 489
149. Madonna in Anbetung des Jesuskindes (mit Lamm), Bode-Museum, Berlin (vor 1945)  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München) . . . . . 489
150. Madonna in Anbetung des Jesuskindes, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin (vor 1945)  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München) . . . . . 489
151. Matteo Civitali, Madonna mit Kind, S. Vincenzo Ferrer e S. Caterina de'Ricci, Prato  
(Bildnachweis: LUCCA 2004) . . . . . 490
152. Matteo Civitali, Madonna mit Kind, Villa Guinigi, Lucca  
(Bildnachweis: LUCCA 2004) . . . . . 490
153. Andrea della Robbia, Madonna mit Kind, Liebieghaus, Frankfurt am Main  
(Bildnachweis: FRANKFURT AM MAIN 2009) . . . . . 490
154. Madonna mit dem fröstelnden Kind, Bode-Museum, Berlin  
(Bildnachweis: Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München) . . . . . 490
155. Madonna mit Kind, Galleria Nazionale, Perugia  
(Bildnachweis: PERUGIA 1985) . . . . . 491
156. *Barney Madonna*, Hyde Collection, Glen Falls  
(Bildnachweis: GLEN FALLS 1981) . . . . . 491
157. Madonna mit Kind, Musée des Beaux Arts, Lyon  
(Bildnachweis: LYON 1945) . . . . . 491
158. *Libbey Madonna*, Museum of Art, Toledo  
(Bildnachweis: TOLEDO 1967) . . . . . 491



# Literaturverzeichnis

## Kataloge

### ALTENBURG 2006

Zu Gast im Lindenau-Museum Altenburg – 50 italienische Meisterwerke aus dem Musée Jacquemart-André, Paris (Ausst.-Kat. Altenburg, Lindenau-Museum, 5.11.2006 – 11.2.2007), Pierre-Nicolas Sainte-Fare-Garnot, Jutta Penndorf (Hrsg.), Altenburg 2006.

### AMSTERDAM 1973

Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum – Catalogus, Jaap Leeuwenberg, Willy Halsema-Kubes (Hrsg.), Amsterdam 1973.

### AREZZO 2009

I della Robbia – il dialogo tra le arti nel Rinascimento (Ausst.-Kat. Arezzo, Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna, 21.2. – 7.6.2009), Giancarlo Gentilini, Liletta Fornasari (Hrsg.), Mailand 2009.

### ASOLO 2014

Il museo civico di Asolo - Opere dal Quattrocento al Novecento, Giorgio Fossaluzza, Crocetta del Montello 2014.

### BAYONNE 1908

Collection Bonnat – Catalogue sommaire, Gustave Gruyer, Paris 1908.

### BERLIN 1888

Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, 2 Bde., Wilhelm Bode, Hugo von Tschudi, Berlin 1888.

### BERLIN 1913

Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck, Frida Schottmüller, Berlin 1913.

### BERLIN 1922

Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock – 2. Teil: Reliefs und Plaketten, Ernst Friedrich Bange, Berlin/Leipzig 1922.

### BERLIN 1933

Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton, und Wachs, Frida Schottmüller, Berlin/Leipzig <sup>2</sup>1933.



BERLIN 1966

Bildwerke der christlichen Epochen – von der Spätantike bis Klassizismus (Skulpturensammlung Berlin-Dahlem), München 1966.

BERLIN 1979

Restaurierte Kunstwerke in der Deutschen Demokratischen Republik (Ausst.-Kat. Berlin, Ausstellung im Alten Museum – Staatliche Museen zu Berlin, April – Juni 1980), Ministerium für Kultur – Verband Bildender Künstler der DDR (Hrsg.), Berlin 1979.

BERLIN 1982

Skulpturen der italienischen Frührenaissance - Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Michael Knuth, Berlin 1982.

BERLIN 2006A

Das Bode-Museum – 100 Meisterwerke. Museum für Byzantinische Kunst, Skulpturensammlung, Münzkabinett, Antje-Fee Köllermann, Iris Wenderholm (Hrsg.), Berlin 2006.

BERLIN 2006B

Staatliche Museen zu Berlin. Dokumentation der Verluste – Skulpturensammlung. Skulpturen und Möbel, Lothar Lambacher, Michael Knuth, Katrin Achilles-Syndram, Bd. 7, Berlin 2006.

BOSTON 1935

The Isabella Stewart Gardner Museum. Fenway Court – General Catalogue, Gilbert Wendel Longstreet, Morris Carter (Hrsg.), Boston 1935.

BOSTON 1977

Sculpture in the Isabella Stewart Gardner Museum, Cornelius C. Vermeule, Walter Cahn, Rollin van Hadley (Hrsg.), Boston 1977.

BUDAPEST 1975

Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest, Jolán Balogh (Hrsg.), Budapest 1975.

CLEVELAND 1978

The Cleveland Museum of Art/1978 – Handbook, The Cleveland Museum of Art (Hrsg.), Cleveland 1978.

CREMONA 1976

Museo Civico ‚Ala Ponzzone‘ – Cremona. Raccolte Artistiche, Alfredo Puerari (Hrsg.), Cremona 1976.

DARMSTADT 1908

Großherzoglich Hessisches Landesmuseum in Darmstadt – Führer durch die kunst- und historischen Sammlungen, Darmstadt 1908.

**DETROIT 1938**

Catalogue of an Exhibition of Italian, Gothic and Early Renaissance Sculptures. Eighteenth Loan Exhibition of Old Masters (Ausst.-Kat. Detroit, Institute of Arts, 7.1. – 20.2.1938), Wilhelm R. Valentiner (Hrsg.), Detroit 1938.

**DETROIT 1985**

Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello (Ausst.-Kat. Detroit, Institute of Arts, 23.10.1985 – 05.01.1986), Alan Philipps Darr (Hrsg.), Detroit 1985.

**ECOUEN 1987**

Musée national de la Renaissance – Château d'Ecouen guide, Alain Erlande-Brandenburg (Hrsg.), Paris 1987.

**EMPOLI 1985**

Il museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli, Antonio Paolucci, Florenz 1985.

**FERRARA 2010**

Museo della Cattedrale di Ferrara – Catalogo generale, Berenice Giovannucci Vigi, Giovanni Sassu (Hrsg.), Ferrara 2010.

**FLORENZ 1926**

Illustrated Catalogue of the Horne Museum, Florenz 1926.

**FLORENZ 1932**

Il museo del Bargello a Firenze, Filippo Rossi (Hrsg.), Mailand 1932.

**FLORENZ 1961**

Il Museo Horne a Firenze, Carlo Gamba, Florenz 1961.

**FLORENZ 1967**

Il Museo Horne a Firenze, Filippo Rossi (Hrsg.), Mailand 1967.

**FLORENZ 1976**

Catalogo della vendita arredi e collezioni della Villa Bellini a Marignolle (Aukt.-Kat. Florenz, Palazzo Internazionale delle Aste ed Esposizioni, 12. – 20.10.1976), Florenz 1976.

**FLORENZ 1977A**

Il museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze, Luciano Bellosi (Hrsg.), Mailand 1977.

**FLORENZ 1977B**

Palazzo Serristori – Vendita comprendente importanti dipinti antichi, dipinti del secolo XIX, mobili e oggetti di arredamento, argenti, ceramiche europee ed orientali, importanti oggetti d'arte, armi antiche (Aukt.-Kat. Florenz, Sotheby Parke Bernet Italia, 9. – 16.5.1977), Florenz 1977.

**FLORENZ 1980**

Introduzione alla Mostra fotografica di Antonio Rossellino (Ausst.-Kat. Florenz, Misericordia di Settignano, 25.10. – 8.12.1980), Francesca Petrucci, Florenz 1980.

FLORENZ 1983

Andrea della Robbia – I. Madonne, Museo Nazionale del Bargello (Hrsg.), Florenz 1983.

FLORENZ 1985

Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca (Ausst.-Kat. Florenz, Istituto Statale d'Arte, 19.12.1985 – 30.5.1986), Luisella Bernardini, Annarita Caputo Calloud, Mila Mastroiocco (Hrsg.), Florenz 1985.

FLORENZ 1992

Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del quattrocento (Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, 16.10.1992 – 10.1.1993), Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat (Hrsg.), Florenz 1992.

FLORENZ 2001

Il Museo Horne. Una casa fiorentina del Rinascimento, Licia Bertani u.a., Florenz 2001.

FLORENZ 2011

Museo Horne – Guida alla visita del museo, Florenz 2011.

FLORENZ/PARIS 2013

The Springtime of the Renaissance – Sculpture and the Arts in Florence 1400–60 (Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, 23.3. – 18.8.2013; Paris, Musée du Louvre, 26.9.2013 – 6.1.2014), Beatrice Paolozzi Strozzi, Marc Bormand (Hrsg.), Florenz 2013.

FORLÌ 1935

La Pinacoteca e i Musei comunali di Forlì, Adriana Arfelli, Rom 1935.

FORLÌ 1980

La pinacoteca civica di Forlì, Giordano Viroli, Forlì 1980.

FRANKFURT AM MAIN 1981

Italien, Frankreich und Niederlande. 1380 – 1530/40, Michael Maek-Gérard, Frankfurt am Main 1981.

FRANKFURT AM MAIN 1995

Die Entdeckung der Kunst: niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie am Main, 28.12.1995 – 14.4.1996), Jochen Sander, Mainz 1995.

FRANKFURT AM MAIN 2006

Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, 7.7. – 22.10.2006), Petersberg 2006.

FRANKFURT AM MAIN 2008

Meisterwerke im Liebieghaus, Vinzenz Brinkmann, Maraike Bückling, Stefan Roller, Petersberg 2008.

FRANKFURT AM MAIN 2009

Botticelli – Bildnis, Mythos, Andacht (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut, 13.11.2009 – 28.2.2010), Andreas Schumacher, Cristina Acidini Luchinat (Hrsg.), Ostfildern 2009.

GAZZADA SCHIANNÒ 1965

La raccolta Cagnola – dipinti e sculture, Roberto Paolo Ciardi, Mailand 1965.

GLEN FALLS 1981

The Hyde Collection Catalogue, James K. Kettlewell, Glen Falls/New York 1981.

HOUSTON/LONDON 2001

Earth and fire – Italian terracotta sculpture from Donatello to Canova (Ausst.-Kat. Houston, Museum of Fine Arts, 18.11.2001 – 3.2.2002; London, Victoria & Albert Museum, 14.3. – 7.7.2002), Bruce Boucher (Hrsg.), New Haven 2001.

IMOLA 1989

La Pinacoteca di Imola, Claudia Pedrini (Hrsg.), Bologna 1989.

KÖLN 1931

Die Sammlung Dr. Richard von Schnitzler, Otto H. Förster (Hrsg.), München 1931.

KREFELD 1987

Italienische Renaissancekunst im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Volker Krahn, Johanna Lessmann, Krefeld 1987.

LISSABON 1999

Museu Calouste Gulbenkian, Escultura Europeia – Catálogo, Maria Rosa Figueiredo (Hrsg.), Bd. 2, Lissabon 1999.

LONDON 1913

Burlington Fine Arts Club – Catalogue of a collection of Italian sculpture and other plastic art of the Renaissance, London 1913.

LONDON 1932

Victoria & Albert Museum – Department of Architecture and Sculpture. Catalogue of Italian Sculpture, Eric Maclagan, Margaret H. Longhurst, London 1932.

LONDON 1964

Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria & Albert Museum, John Pope-Hennessy, 3 Bde., London 1964.

LONDON 1972

Sculptures of the 15th & 16th centuries. Summer Exhibition. (Ausst.-Kat. London, Heim Gallery, 30.5. – 8.9.1972), London 1972.

LONDON 2006

At home in Renaissance Italy (Ausst.-Kat. London, Victoria & Albert Museum, 5.10.2006 – 7.1.2007), Marta Ajmar-Wollheim, Flora Dennis (Hrsg.), London 2006.

LUCCA 2004

Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento (Ausst.-Kat. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3.4. – 11.7.2004), Maria Teresa Filieri (Hrsg.), Mailand 2004.

LYON 1945

Catalogue du Musée de Lyon – III. La sculpture du Moyen-Âge et de la Renaissance, René Jullian (Hrsg.), Lyon 1945.

MADRID 1992

The Thyssen-Bornemisza Collection – Renaissance and later sculpture with works of art in bronze, Anthony Radcliffe, Malcom Baker, Michael Maek-Gérard (Hrsg.), London 1992.

MODENA 1978

Restauri fra Modena e Reggio (Ausst.-Kat. Modena, Palazzo dei Musei, 29.10. – 24.12.1978), Giorgio Bonsanti (Hrsg.), Modena 1978.

MÜNCHEN 1927

Bayerischer Verein der Kunstfreunde (Museums-Verein). Erwerbungen 1905-27, Karl Feuchtmayr, München 1927.

MÜNCHEN/WIEN/CHÂTEAU BLOIS 1998

Die Pracht der Medici – Florenz und Europa (Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 4.12.1998 – 21.2.1999; Wien, Kunsthistorisches Museum, 7.3. – 6.6.1999; Château de Blois, 26.6. – 17.10.1999), Cristina Acidini Luchinat, Mario Scalini (Hrsg.), München 1998.

NEW YORK 2006

The Borromeo Madonna by Donatello (Aukt.-Kat. New York, Sotheby's, 26.1.2006), Sotheby's (Hrsg.), New York 2006.

NEW YORK 1913

The Metropolitan Museum of Art – Catalogue of Romanesque, Gothic and Renaissance Sculpture, Joseph Breck (Hrsg.), New York 1913.

NEW YORK 1918

The beautiful art treasures and antiquities – the property of Signor Stefano Bardini (Aukt.-Kat. New York, American Art Galleries, 18. – 27.4.1918), New York 1918.

NEW YORK 1926A

Blumenthal Collection, New York 1926.

NEW YORK 1926B

The collection of Raoul Tolentino – paintings, with fine primitive and renaissance examples, including a superb Pietà by Van Dyck (Aukt.-Kat. New York, Anderson Galleries, 8. – 12.11.1926), New York 1926.

NEW YORK 1926C

The Clarence H. Mackay Collection – Italian Schools, Wilhelm R. Valentiner, New York 1926.

NEW YORK 1928

Handbook of The Benjamin Altman Collection, The Metropolitan Museum of Art (Hrsg.), New York <sup>2</sup>1928.

NEW YORK 1933

Gothic and Renaissance Art – Collection of the late Thomas Fortune Ryan (Aukt.-Kat. New York, American Art Association, Anderson Galleries, 23. – 25.11.1933), New York 1933.

NEW YORK 1944

Duveen Sculpture in Public Collections of America – a catalogue raisonné with illustrations of Italian renaissance sculptures by the great masters which have passed through the House of Duveen, Duveen Brothers (Hrsg.), New York 1944.

NEW YORK 1970

Masterpieces of Fifty Centuries – The Metropolitan Museum of Art, New York 1970.

NEW YORK 1983

The Metropolitan Museum of Art Guide, Kathleen Howard (Hrsg.), New York 1983.

NEW YORK 1993

In August Company, The Collections of the Pierpont Morgan Library, New York 1993.

NEW YORK 1996

European works of art, arms and armour (Aukt.-Kat. New York, Sotheby's, 12.1.1996), New York 1996.

NEW YORK 2011

European Sculpture, 1400 – 1900 in the Metropolitan Museum of Art, Ian Wardropper, New Haven 2011.

NEW YORK 2012

The Metropolitan Museum of Art Guide, Thomas Campbell (Hrsg.), New Haven 2012.

OXFORD 2014

Medieval and Renaissance Sculpture in the Ashmolean Museum – 3 Bde: 1. Sculptures in Metal; 2. Sculptures in stone, clay, ivory, bone, and wood; 3. Plaquettes, Jeremy Warren, Oxford 2014.

PADUA 1989

Bronzi e placchette dei Musei Civici di Padova, Davide Banzato, Franca Pellegrini, Padua 1989.

PADUA 2000

Dal Medioevo a Canova – Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento (Ausst.-Kat. Padua, Musei Civici agli Eremitani, 20.2. – 16.7.2000), Davide Banzato, Franca Pellegrini, Monica De Vincenti (Hrsg.), Venedig 2000.

PARIS 1897

Catalogue des objets d'art et de haute curiosité de la renaissance. Tableaux, Tapisseries composant la collection de M. Émile Gavet (Aukt.-Kat. Paris, Galerie Georges Petit, 31.5. – 9.6.1897), Paris 1897.

PARIS 1929

Musée Jacquemart-André – Catalogue itinéraire, Jacques Ernest Bulloz (Hrsg.), Paris <sup>6</sup>1929.

PARIS 1975

Paris, Musée Jacquemart-André – sculpture italienne, Françoise de La Moureyre (Hrsg.), Paris 1975.

PARIS 2006

Les sculptures européennes du musée du Louvre, Geneviève Bresc-Bautier (Hrsg.), Paris 2006.

PARIS/FLORENZ/WASHINGTON 2007

Desiderio da Settignano – La scoperta della grazia nella scultura del rinascimento (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 27.10.2006 – 22.1.2007; Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 22.2. – 3.6.2007; Washington, National Gallery of Art, 1.7. – 8.10.2007), Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny (Hrsg.), Paris/Mailand 2007.

PERUGIA 1985

Galleria Nazionale dell'Umbria – Dipinti, Sculture e Oggetti dei secoli XV – XVI, Francesco Santi, Rom 1985.

PRAG 1996

Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche – pitture e sculture (Ausst.-Kat. Prag, Nationalgalerie, Sternberg Palast, 28.11.1996 – 7.3.1997), Olga Pujmanová, Prag 1996.

RIMINI 2001

Il potere, le arti, la guerra – Lo splendore dei Malatesta (Ausst.-Kat. Rimini, Castel Sigismondo, 3.3. – 15.6.2001), Angela Donati (Hrsg.), Mailand 2001.

RIPATRANSONE 2008

Jacopo della Quercia – Ospite a Ripatransone. Tracce di Scultura Toscana tra Emilia e Marche (Ausst.-Kat. Ripatransone, Museo Vescovile – Chiesa Sant'Agostino, 28.7. – 14.9.2008), Raffaele Casciaro, Paola Di Girolami (Hrsg.), Acquaviva Picena 2008.

ROM 1910

Illustrations du Catalogue des Precieuses Collections d' Objets d'Art appartenant au Prof. Elie Volpi (Aukt.-Kat.), Rom 1910.

ROM 1954

Museo di Palazzo Venezia – Catalogo delle sculture, Antonino Santangelo (Hrsg.), Rom 1954.

SIENA 2010

Da Jacopo della Quercia a Donatello (Ausst.-Kat. Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26.3. – 11.7.2010), Max Seidel u. a. (Hrsg.), Mailand 2010.

ST. PETERSBURG 1988

Western European Sculpture from Soviet Museums – 15th and 16th centuries, Sergej O. Androsow, Leningrad 1988.

ST. PETERSBURG 1994

Great Art Treasures of the Hermitage Museum - Western European Art, Vitalij A. Suslov (Hrsg.), New York 1994.

ST. PETERSBURG 2008

Museo Statale Ermitage – La scultura italiana dal XIV al XVI secolo, Sergej Androsow, Mailand 2008.

STRASSBURG 1899

Verzeichnis der städtischen Gemäldesammlung in Strassburg, Georg Dehio (Hrsg.), Straßburg 1899.

TOLEDO 1967

The Toledo Museum of Art, Toledo 1967.

TURIN 1965

Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama – Le sculture del Museo d'arte antica, Luigi Mallé, Turin 1965.

VENEDIG 2001

Tesori della Croazia – restaurati da Venetian Heritage Inc. (Ausst.-Kat. Venedig, Chiesa di San Barnaba, 9.6. – 4.11.2001), Virginia Brown (Hrsg.), Venedig 2001.

WASHINGTON D.C. 1965

Renaissance bronzes from the Samuel H. Kress Collection – reliefs, plaquettes, statuettes, utensils and mortars, John Pope-Hennessy, London 1965.

WASHINGTON D.C. 1976

Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. European Schools XIV – XIX century, Ulrich Middeldorf, London 1976.

WASHINGTON D.C. 2001

Virtue & Beauty – Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance Portraits of Women (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art, 30.9.2001 – 6.1.2002), David Alan Brown (Hrsg.), Princeton 2001.

WIEN 1938

Freiwillige Versteigerung von Gemälden alter Meister, Arbeiten aus Glas, Porzellan, Fayence, Metall, Bronzen, Holzskulpturen, Kästchen und Kruzifixen aus den Depots des Tiroler Landesmuseums (Aukt.-Kat. Wien, Dorotheum, 4. – 9.11.1938), Wien 1938.



WIEN 1988

Kunsthistorisches Museum Wien – Führer durch die Sammlung, Kunsthistorisches Museum (Hrsg.), Wien 1988.

WIEN 2013

Kunsthistorisches Museum Wien – Die Kunstammer, Sabine Haag, Konrad Schlegel (Hrsg.), Wien 2013.

ZAGREB/DUBROVNIK 1987

Likovna kultura Dubrovnika – 15. i 16. stoljeka (Ausst.-Kat. Zagreb, Muzejsko-Galerijski Centar, 2.4. – 15.6.1987; Dubrovnik, 11.7. – 8.11.1987), Igor Fiskovic (Hrsg.), Zagreb 1987.

## Sekundärliteratur

AGOSTI 2004

Giovanna Agosti: Madonna col Bambino (stucchi), in: Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze 16 (2004), S. 245–249.

ALBERTI 1966

Leon Battista Alberti: L'Architettura [De re aedificatoria], kommentiert und hrsg. von Giovanni Orlandini und Paolo Portoghesi, Mailand 1966.

ALBERTINI 2010

Francesco Albertini: Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia – Un volumetto dedicato all'arte fiorentina, kommentiert und hrsg. von Waldemar H. de Boer, Florenz 2010.

ALSOP 1982

Joseph Alsop: The rare art traditions – The history of art collecting and its linked phenomena wherever these have appeared, New York 1982.

APFELSTADT 1987

Eric Charles Apfelstadt: The later sculpture of Antonio Rossellino, Diss. Princeton University 1987.

APFELSTADT 1992

Eric Charles Apfelstadt: A New Context and a New Chronology for Antonio Rossellino's St. Sebastian in Empoli, in: Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture, Steven Bule, Alan Phipps Darr (Hrsg.), Florenz 1992, S. 189–203.

APFELSTADT 2000

Eric Charles Apfelstadt: Bishop Pawn: New documents for the chapel of the Cardinal of Portugal at San Miniato al Monte, Florence, in: Cultural links between Portugal and Italy in the Renaissance, Katherine J. P. Lowe (Hrsg.), New York 2000, S. 183–223.

ARTUSI 1999

Luciano Artusi: Tabernacoli fiorentini. Immagini di devozione nel territorio del Quartiere 3, Florenz 1999.

AUGUSTYN/SÖDING 2010

Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding: Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung, in: Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung, Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding (Hrsg.), Passau 2010, S. 1–14.

AVERY 1970

Charles Avery: Florentine Renaissance Sculpture, London 1970.

AVERY 1986

Charles Avery: Donatello's Madonnas reconsidered, in: *Apollo* 124 (1986), S. 174–182.

AVERY 1989

Charles Avery: Donatello's Madonnas revisited, in: *Donatello-Studien*, Kunsthistorisches Institut in Florenz (Hrsg.), München 1989, S. 219–234.

BACCI/MELCHER 2011

Francesca Bacci, David Melcher (Hrsg.): *Art and the senses*, Oxford 2011.

BAGEMIHL 1999

Rolf Bagemihl: An ensemble by Antonio Rossellino and Andrea della Robbia recovered: A tabernacle and statue for a confraternity at Volterra, in: *Studi di storia dell'arte* 10 (1999), S. 37–70.

BALLETTI 1908

A. Balletti: Transizioni e filtrazioni d'arte. Madonne scolpite nel Reggiano, in: *Rassegna d'arte* VIII (1908), S. 35–36, 158–159.

BARGELLINI 1971

Piero Bargellini: *Cento tabernacoli a Firenze*, Florenz 1971.

BATES 1920

William N. Bates: Archeological Discussions – Summaries of original articles chiefly in current publications, in: *American Journal of Archaeology* 24 (1920), S. 173–215.

BECHERUCCI 1932

Luisa Becherucci: Un angelo di Desiderio da Settignano, in: *L'Arte* 35 (1932), S. 152–163.

BECK 1980

James Beck: An effigy tomb slab by Antonio Rossellino, in: *Gazettes des Beaux-Arts* 95 (1980), S. 213–217.

BECK 1984

James Beck: Desiderio da Settignano (and Antonio del Pollaiuolo): Problems, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 28 (1984), S. 203–224.

BELLANDI 2001

Alfredo Bellandi: Katalogeintrag 138: Maestro delle Madonne di Marmo – Madonna col Bambino che stringe un uccellino e angeli, in: Il potere, le arti, la guerra – Lo splendore dei Malatesta (Ausst.-Kat. Rimini, Castel Sigismondo, 3.3. – 15.6.2001), Angela Donati (Hrsg.), Mailand 2001, S. 336.

BELLANDI 2010

Alfredo Bellandi: Gregorio di Lorenzo – il maestro delle madonne di marmo, Morbio Inferiore 2010.

BELLANDI 2011

Alfredo Bellandi: Il contrappunto alla grazia: la formazione e la prima attività di Gregorio di Lorenzo „garzone“ di Desiderio da Settignano, in: Desiderio da Settignano, Joseph Connors u. a. (Hrsg.), Venedig 2011, S. 163–172.

BELTING 1981

Hans Belting: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Berlin 1981.

BELTING 1990

Hans Belting: Bild und Kult – eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

BENEDETTUCCI 1991

Fabio Benedettucci (Hrsg.): Il libro di Antonio Billi, Rom 1991.

BENJAMIN 2007

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Neuedition mit einem Kommentar von Detlev Schöttker), Frankfurt am Main 2007.

BERENSON 1969

Bernard Berenson: Homeless Paintings of the Renaissance, London 1969.

BERGSTEIN 1991

Mary Bergstein: Marian Politics in Quattrocento Florence: The Renewed Dedication of Santa Maria del Fiore in 1412, in: Renaissance Quarterly 44 (1991), S. 673–719.

BERNATH 1929

Morton Bernath: Ein Terracottaputro von Antonio Rossellino, in: Belvedere 8 (1929), S. 21–22.

BEYER/BOUCHER 1993

Andreas Beyer, Bruce Boucher (Hrsg.): Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416–1469), Berlin 1993.

BICCI 1976

Neri di Bicci: Le Ricordanze, kommentiert und hrsg. von Bruno Santi, Pisa 1976.

BIETTI 2013

Monica Bietti: Katalogbeitrag 86: Mino da Fiesole, Madonna mit dem Jesusknaben und Johannes dem Täufer, in: Florenz (Ausst.-Kat. Bonn, Bundeskunsthalle, 22.11.2013 – 9.3.2014), Bonn Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.), München 2013, S. 205.

BIRBARI 1975

Elizabeth Birbari: Dress in Italian Painting, London 1975.

BLAKE MCHAM 2007

Sarah Blake McHam: Now and Then: Recovering a Sense of Different Values, in: Depth of field – Relief sculpture in Renaissance Italy, Donal Cooper, Marika Leino (Hrsg.), Bern 2007, S. 305–350.

BLAKE MCHAM 2013

Sarah Blake McHam: Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance – The Legacy of the Natural History, New Haven/London 2013.

BLOCH 2009

Amy R. Bloch: Baptism and the frame of the south door of the Baptistry, Florence, in: Sculpture Journal 18.1 (2009), S. 24–37.

BLOCH 1979

Peter Bloch: Original – Kopie – Fälschung, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz XVI (1979), S. 41–72.

BOCH 2004

Stella von Boch: Jacob Burckhardts „Die Sammler“ – Kommentar und Kritik, München/Berlin 2004.

BODE 1892–1905

Wilhelm Bode: Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas – in historischer Anordnung, München 1892–1905.

BODE 1897

Wilhelm Bode: Die Sammlung Oscar Hainauer, Berlin 1897.

BODE 1921

Wilhelm von Bode: Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin <sup>4</sup>1921.

BODE 1922

Wilhelm von Bode: Die italienische Plastik, Berlin <sup>6</sup>1922.

BOMBE 1918

Walter Bombe: Die Sammlung Dr. Richard von Schnitzler in Cöln, in: Der Cicerone X (1918), S. 37–49.

BORMAND 2007A

Marc Bormand: Desiderio: uno stile per la grazia, in: Desiderio da Settignano – La scoperta della grazia nella scultura del rinascimento (Paris, Musée du Louvre, 27.10.2006 - 22.1.2007; Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 22.2. - 3.6.2007; Washington, National Gallery of Art, 1.7. - 8.10.2007), Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny (Hrsg.), Paris/Mailand 2007, S. 49–59.

**BORMAND 2007B**

Marc Bormand: Katalogbeitrag 4: Desiderio da Settignano – Giovinetto, in: Desiderio da Settignano – La scoperta della grazia nella scultura del rinascimento (Paris, Musée du Louvre, 27.10.2006 - 22.1.2007; Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 22.2. - 3.6.2007; Washington, National Gallery of Art, 1.7. - 8.10.2007), Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny (Hrsg.), Paris/Mailand 2007, S. 138–141.

**BORMAND 2008**

Marc Bormand: Donatello – La Vierge et l’Enfant – Deux reliefs en terre cuite, Paris 2008.

**BORMAND 2011**

Marc Bormand: De la naissance à la mort. Diversité d’expression dans l’oeuvre de Desiderio da Settignano, in: Desiderio da Settignano, Joseph Connors u. a. (Hrsg.), Venedig 2011, S. 31–42.

**BORMAND 2013**

Marc Bormand: Katalogbeitrag: VIII.11.: Donatello – Madonna and Child, in: The Springtime of the Renaissance – Sculpture and the Arts in Florence 1400–60 (Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, 23.3. – 18.8.2013; Paris, Musée du Louvre, 26.9.2013 – 6.1.2014), Beatrice Paolozzi Strozzi, Marc Bormand (Hrsg.), Florenz 2013, S. 444.

**BORSOOK 1970**

Eve Borsook: Documenti relativi alle Capelle di Lecceto e delle Selve di Filippo Strozzi, in: Antichità viva 9, Nr. 3 (1970), S. 3–20.

**BORSOOK 1979**

Eve Borsook: Rezension von: Neri di Bicci, Le Ricordanze, ed. and annotated by Bruno Santi, 1976, in: The Art Bulletin 61 (1979), S. 313–318.

**BULE/DARR 1992**

Steven Bule, Alan Phipps Darr (Hrsg.): Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture, Florenz 1992.

**BURCKHARDT 2000**

Jacob Burckhardt: Das Altarbild. Das Porträt in der Malerei. Die Sammler. – Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, kommentiert und hrsg. von Stella von Boch u.a. Bd. 6, München/Basel 2000.

**BUTTERFIELD 1997**

Andrew Butterfield: The sculptures of Andrea del Verrocchio, New Haven/London 1997.

**CABRIO ZANABONI 2014**

Flavia Cabrio Zanaboni: Presenze rinascimentali a Spinea – „Cristo Passo“ di Giovanni Buora e „Madonna dell’Uccellino“ di Antonio Rossellino, in: Presenze rinascimentali a Spinea - Le opere di Giovanni Buora e Antonio Rossellino, Luca Luise (Hrsg.), Spinea 2014, S. 23–26.

CABURLOTTO 1997

Luca Caburlotto: Giovanni Rossellino e il monumento a Filippo Lazzàri in San Domenico a Pistoia, in: *Paragone* 15-16 (1997), S. 3–23.

CAGLIOTI 1991

Francesco Caglioti: Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignaio – un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica, in: *Bollettino d'arte* 6, Ser. 76 (1991), S. 19–86.

CAGLIOTI 2004A

Francesco Caglioti: Katalogbeitrag 2.1: Matteo Civitali – Madonna col Bambino, in: *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento* (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3.4. - 11.7.2004), Maria Teresa Filieri (Hrsg.), Mailand 2004, S. 296–301.

CAGLIOTI 2004B

Francesco Caglioti: Katalogbeitrag 2.25: Matteo Civitali – Madonna col bambino, in: *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento* (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3.4. - 11.7.2004), Maria Teresa Filieri (Hrsg.), Mailand 2004, S. 346–349.

CAGLIOTI 2004C

Francesco Caglioti: Katalogbeitrag 2.26: Matteo Civitali – Madonna col Bambino, in: *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento* (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3.4. - 11.7.2004), Maria Teresa Filieri (Hrsg.), Mailand 2004, S. 350–351.

CAGLIOTI 2004D

Francesco Caglioti: Katalogbeitrag 2.8: Antonio Rossellino – Madonna col Bambino, in: *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento* (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3.4. - 11.7.2004), Maria Teresa Filieri (Hrsg.), Mailand 2004, S. 308–309.

CAGLIOTI 2004E

Francesco Caglioti: Katalogbeiträge 2.2 - 2.7: da Matteo Civitali – Madonna col Bambino, in: *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento* (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3.4. - 11.7.2004), Maria Teresa Filieri (Hrsg.), Mailand 2004, S. 302–307.

CAGLIOTI 2004F

Francesco Caglioti: Su Matteo Civitali scultore, in: *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento* (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3.4. - 11.7.2004), Maria Teresa Filieri (Hrsg.), Mailand 2004, S. 29–77.

CAGLIOTI 2010A

Francesco Caglioti: Katalogbeitrag D.13: Donatello – Madonna col Bambino, detta „del Perdono“, in: *Da Jacopo della Quercia a Donatello* (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26.3. - 11.7.2010), Max Seidel u. a. (Hrsg.), Mailand 2010, S. 332–333.

CAGLIOTI 2010B

Francesco Caglioti: Katalogeintrag D.9: Bottega di Bernardo Rossellino – Madonna col bambino, in: Da Jacopo della Quercia a Donatello (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26.3. - 11.7.2010), Max Seidel u. a. (Hrsg.), Mailand 2010, S. 324.

CAGLIOTI 2011A

Francesco Caglioti: Da una costola di Desiderio: due marmi giovanili del Verrocchio, in: Desiderio da Settignano, Joseph Connors u. a. (Hrsg.), Venedig 2011, S. 123–150.

CAGLIOTI 2011B

Francesco Caglioti: Katalogbeitrag 12: Desiderio da Settignano – Büste einer jungen Frau (Marietta di Lorenzo Strozzi?), in: Gesichter der Renaissance – Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst (Ausst.-Kat. Berlin, Bode-Museum, 28.8. – 20.11.2011; New York, Metropolitan Museum of Art, 19.12.2011 – 18.3.2012), Keith Christiansen, Stefan Weppelmann (Hrsg.), München 2011, S. 107–109.

CANEVA 1996

Caterina Caneva: Quattro opere restaurate – San Clemente a Rignano (Reggello). 21 Novembre 1996, Florenz 1996.

CANEVA 1999

Caterina Caneva: Arte e Storia a San Clemente a Sociana, in: Corrispondenza „Speciale“ 25 (1999), S. I–XII.

CANTINI 2010

Mario Cantini: Tabernacoli di Fiesole, Florenz 2010.

CARDELLINI 1962

Ida Cardellini: Desiderio da Settignano, Mailand 1962.

CARL 1982

Doris Carl: Zur Goldschmiedefamilie Dei – mit neuen Dokumenten zu Antonio Pollaiuolo und Andrea Verrocchio, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 26 (1982), S. 129–166.

CARL 1983

Doris Carl: A document for the death of Antonio Rossellino, in: The Burlington Magazine 125 (1983), S. 612–614.

CARL 1996

Doris Carl: New documents for Antonio Rossellino's altar in the S. Anna dei Lombardi, Naples, in: The Burlington Magazine 138 (1996), S. 318–320.

CARL 2006

Doris Carl: Benedetto da Maiano – ein Florentiner Bildhauer an der Schwelle zur Hochrenaissance, 2 Bde., Regensburg 2006.

CARLI 1981

Enzo Carli: Il pulpito interno della Cattedrale di Prato – con un saggio sulla riproduzione fotografica delle opere d'arte, Prato 1981.

CAST 1996

David Cast: Antonio Billi, in: *The dictionary of Art* 4 (1996), S. 63–64.

CENNINI 2004

Cennino Cennini: *Il libro dell'arte*, kommentiert und hrsg. von Fabio Frezzato, Vicenza <sup>2</sup>2004.

CINELLI/MAZZANTI/ROMAGNOLI 1994

Carlo Cinelli, Alessandra Mazzanti, Gioia Romagnoli: *Tabernacoli e immagini sacre – Campi Bisenzio, Lastra a Signa, Signa*, Florenz 1994.

COLLIER FRICK 1995

Carole Collier Frick: *Dressing a Renaissance city: Society, Economics and Gender in the Clothing of Fifteenth-Century Florence*, Diss. University of California, Los Angeles, 1995.

COLLIER FRICK 2002

Carole Collier Frick: *Dressing Renaissance Florence – Families, Fortunes, & Fine Clothing*, Baltimore/London 2002.

COLTRINARI 2008A

Francesca Coltrinari: Katalogeintrag 13: Antonio Rossellino – Madonna col Bambino detta 'Madonna delle Candelabre', in: *Jacopo della Quercia – Ospite a Ripatransone. Tracce di Scultura Toscana tra Emilia e Marche* (Ripatransone, Museo Vescovile – Chiesa Sant'Agostino, 28.7. - 14.9.2008), Raffaele Casciaro, Paola Di Girolami (Hrsg.), Acquaviva Picena 2008, S. 104–106.

COLTRINARI 2008B

Francesca Coltrinari: Katalogeintrag 14: Antonio Rossellino – Madonna col Bambino detta 'Madonna delle Candelabre', in: *Jacopo della Quercia – Ospite a Ripatransone. Tracce di Scultura Toscana tra Emilia e Marche* (Ripatransone, Museo Vescovile – Chiesa Sant'Agostino, 28.7. - 14.9.2008), Raffaele Casciaro, Paola Di Girolami (Hrsg.), Acquaviva Picena 2008, S. 108–111.

COMANDUCCI 2003

Rita Comanducci: *Produzione seriale e mercato dell'arte a Firenze tra Quattro e Cinquecento*, in: *The Art Market in Italy – 15th - 17th centuries*, Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco (Hrsg.), Modena 2003, S. 105–113.

CONNORS U. A. 2011

Joseph Connors u. a. (Hrsg.): *Desiderio del Settignano* (Atti del convegno, Florenz, Kunsthistorisches Institut und Settignano, Villa I Tatti, 9. – 12.5.2007), Venedig 2011.

CONTI 1986

Alessandro Conti: *Dipinti e committenti nel piviere di Rignano*, in: *Rignano sull'Arno – Tre studi sul patrimonio culturale*, Alessandro Conti, Italo Moretti, Manuela Barducci (Hrsg.), Florenz 1986, S. 45–98.



COONIN 1995

Arnold Victor Coonin: The sculpture of Desiderio da Settignano, Diss. Graduate School – New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey 1995.

COONIN 2009

Arnold Victor Coonin: Vittorio Ghiberti and the frame of the south door of the Baptistery, Florence, in: *Sculpture Journal* 18.1 (2009), S. 38–51.

COONIN 2011

Arnold Victor Coonin: Donatello, Desiderio da Settignano, and the Martelli, in: *Desiderio da Settignano*, Joseph Connors u. a. (Hrsg.), Venedig 2011, S. 43–60.

COOPER 2006

Daniel Cooper: Devotion, in: *At home in Renaissance Italy* (Ausst.-Kat. London, Victoria & Albert Museum, 5.10.2006 – 7.1.2007), Marta Ajmar-Wollheim, Flora Dennis (Hrsg.), London 2006, S. 190–203.

COOPER/LEINO 2007

Donal Cooper, Marika Leino (Hrsg.): *Depth of field – Relief sculpture in Renaissance Italy*, Bern 2007.

COVI 1978

Dario A. Covi: Nuovi documenti per Antonio e Piero del Pollaiuolo e Antonio Rossellino, in: *Prospettiva – Rivista di storia dell’arte antica e moderna* 12 (1978), S. 61–72.

COVI 2005

Dario A. Covi: *Andrea del Verrocchio – Life and Work*, Florenz 2005.

CRUM/PAOLETTI 2006

Roger J. Crum, John T. Paoletti (Hrsg.): *Renaissance Florence – A social history*, Cambridge 2006.

DANFORTH 1919

Marie Danforth: The Art Collection of Mr. Thomas F. Ryan, in: *Art & Life* 11 (1919), S. 310–318.

DANIEL 1912

A. M. Daniel: Italian Sculpture at the Burlington Fine Arts Club, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 21 (1912), S. 278–279, 282–284.

DE FEO 2014

Roberto De Feo: Per il patrimonio scultoreo della chiesa dei Santi Vito e Compagni Martiri di Spinea – L’antico altare maggiore di Giovanni Buora e la Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino, in: *Presenze rinascimentali a Spinea - Le opere di Giovanni Buora e Antonio Rossellino*, Luca Luise (Hrsg.), Spinea 2014, S. 9–22.

DEBBY 2001

Nirit Ben-Aryeh Debby: Renaissance Florence in the rhetoric of two popular preachers – Giovanni Dominici (1356 – 1419) and Bernardino da Siena (1380 – 1444), Turnhout 2001.

DECKERS 2010

Johannes G. Deckers: Erwirkt Berührung Gnade? Die Hand der Gottesmutter und die Füße des göttlichen Kindes, in: Der Mensch als Muster der Welt – Untersuchungen zur italienischen Malerei von Venedig bis Rom, Nina Schleif (Hrsg.), Berlin/München 2010, S. 15–47.

DEI 1984

Benedetto Dei: La Cronica dall'anno 1400 all'anno 1500, Roberto Barducci (Hrsg.) Florenz 1984.

DIDI-HUBERMAN 1999

Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung – Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999.

DOMESTICI 2002

Fiamma Domestici: Intorno ad una Madonna col Bambino di Benedetto Buglioni – tra collezionismo e devozione, in: Ceramic Antica 12 (2002), S. 18–23.

DOMINICI 1927

Giovanni Dominici: Regola del governo di cura familiare, Piero Bargellini (Hrsg.) Florenz 1927.

DONATI 2013

Gabriele Donati: Katalogbeitrag 5.9: Antonio Rossellino, Madonna col Bambino, in: Da Donatello a Lippi – Officina pratese (Ausst.-Kat. Prato, Museo di Palazzo Pretorio, 13.9.2013 – 13.1.2014), Andrea De Marchi, Cristina Gnoni Mavarelli (Hrsg.), Mailand 2013, S. 194–195.

ELSEN 1993

Thomas Elsen: Untersuchungen zu Donatellos Reliefstil, Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn 1993.

EMISON 2006

Patricia Emison: The Replicated Image in Florence, 1300–1600, in: Renaissance Florence – A social history, Roger J. Crum, John T. Paoletti (Hrsg.), Cambridge 2006, S. 431–453.

ERBEN 2008

Dietrich Erben: Kinder und Putten. Zur Darstellung der „infantia“ in der Frührenaissance, in: Das Kind in der Renaissance, Klaus Bergdolt, Berndt Hamm, Andreas Tönnemann (Hrsg.), Wiesbaden 2008, S. 299–324.

ERMINI/SESTINI 2009

Doretta Ermini, Chiara Sestini: Sulle Tracce dei tabernacoli restaurati – Storia e curiosità fiorentine, Florenz 2009.

ESCH 2007

Arnold Esch: Economia, cultura materiale ed arte nella Roma del rinascimento – Studi sui registri doganali romani 1445–1485, Rom 2007.

**ESER 2000**

Thomas Eser: Bring mir ein Marienbild mit – Die Nürnberger Bestellung eines italienischen Andachtsbildes aus dem Jahr 1513, in: *Spiegel der Zeit – Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter* (Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 31.5. – 8.10.2000), Nürnberg 2000, S. 49–53.

**FABRICZY 1891**

Cornelius von Fabriczy: *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Florenz 1891.

**FABRICZY 1900**

Cornelius von Fabriczy: Ein Jugendwerk Bernardo Rossellinos und spätere unbeachtete Schöpfungen seines Meissels, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XXI* (1900), S. 33–54.

**FABRICZY 1902**

Cornelius von Fabriczy: Neues über Bernardo Rossellino, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 25 (1902), S. 475–477.

**FABRICZY 1907**

Cornelius von Fabriczy: Documenti su due opere di Antonio Rossellino, in: *Rivista d'arte* V (1907), S. 162–165.

**FABRICZY 1909**

Cornelius von Fabriczy: Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen – Beiheft* 30 (1909), S. 1–88.

**FAHY 2004**

Everett Fahy: Katalogbeitrag 2.13: Baldassare di Biagio e Matteo Civitali – Madonna col Bambino in trono coi santi Michele arcangelo, Giovanni Evangelista, Biagio e Pietro, in: *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento* (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3.4. – 11.7.2004), Maria Teresa Filieri (Hrsg.), Mailand 2004, S. 317–319.

**FANTONI/MATTHEW/MATTHEWS-GRIECO 2003**

Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco (Hrsg.): *The Art Market in Italy – 15th – 17th centuries*, Modena 2003.

**FEHRENBACH 2003**

Frank Fehrenbach: *Calor nativus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des „Lebendigen Bildes“ in der frühen Neuzeit*, in: *Visuelle Topoi – Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Ulrich Pfisterer, Max Seidel (Hrsg.), München/Berlin 2003, S. 151–170.

**FERRETTI 2007**

Massimo Ferretti: Katalogbeitrag: 95–98. Bernardo Rossellino, in: *Cosmè Tura e Francesco del Cossa – L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este* (Ausst.-Kat. Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, 23.9.2007 – 6.1.2008), Mauro Natale (Hrsg.), Ferrara 2007, S. 378–382.

FERRETTI 2010

Massimo Ferretti: Katalogeintrag: 44-46. Bernardo Rossellino, in: Museo della Cattedrale di Ferrara – Catalogo generale, Berenice Giovannucci Vigi, Giovanni Sassu (Hrsg.), Ferrara 2010, S. 103–107.

FERRETTI 2011

Massimo Ferretti: Storia delle arti figurative a Faenza – La scultura nel Quattrocento, Faenza 2011.

FILARETE 1972

Filarete: Antonio Averlino detto il Filarete – Trattato di architettura, kommentiert und hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, 2 Bde., Mailand 1972.

FONTANE 1987

Theodor Fontane: Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Erster Teil: Die Grafschaft Ruppin, Berlin/Weimar 1987.

FREEDMAN 1989

Luba Freedman: Rilievo as an artistic term in Renaissance art theory, in: Rinascimento XXXIX (1989), S. 217–247.

FREY 1892A

Carl Frey (Hrsg.): Il Codice Magliabechiano, cl. XVII. 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino, Berlin 1892.

FREY 1892B

Carl Frey (Hrsg.): Il libro di Antonio Billi, esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze, Berlin 1892.

FRIEDMANN 1946

Herbert Friedmann: The Symbolic Goldfinch – its history and significance in european devotional art, Washington D.C. 1946.

FRIZZONI 1916

Gustavo Frizzoni: Un'opera inedita di Antonio Rossellino, in: Rassegna d'arte 16 (1916), S. 54–58.

GALASSI 1949

Giuseppe Galassi: La scultura fiorentina del Quattrocento, Mailand 1949.

GAMBA 1931

Carlo Gamba: La Madonna di Solarolo, in: Bollettino d'arte 25 (1931), S. 49–53.

GAMBA 1951/52

Carlo Gamba: La Madonna di Solarolo, in: Rivista d'arte 27 (1951/52), S. 165–175.

GAURICUS 1886

Pomponius Gauricus: De Sculptura, kommentiert und hrsg. von Heinrich Brockhaus, Leipzig 1886.

**GAYE 1839**

Giovanni Gaye: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI, Bd. 1, Florenz 1839.

**GENTILINI 1988A**

Giancarlo Gentilini: Bastianini e i falsi da museo, in: *Gazetta Antiquaria* 2 (1988), S. 35–47.

**GENTILINI 1988B**

Giancarlo Gentilini: Bastianini e i falsi da museo, in: *Gazetta Antiquaria* 3 (1988), S. 27–43.

**GENTILINI 2007A**

Giancarlo Gentilini: Desiderio in bottega. Maestri e allievi, opere e committenti nelle attestazioni documentarie e delle fonti, in: *Desiderio da Settignano – La scoperta della grazia nella scultura del rinascimento* (Paris, Musée du Louvre, 27.10.2006 - 22.1.2007; Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 22.2. - 3.6.2007; Washington, National Gallery of Art, 1.7. - 8.10.2007), Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny (Hrsg.), Paris/Mailand 2007, S. 25–47.

**GENTILINI 2007B**

Giancarlo Gentilini: Le Madonne, in: *Desiderio da Settignano – La scoperta della grazia nella scultura del rinascimento* (Paris, Musée du Louvre, 27.10.2006 - 22.1.2007; Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 22.2. - 3.6.2007; Washington, National Gallery of Art, 1.7. - 8.10.2007), Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny (Hrsg.), Paris/Mailand 2007, S. 196–199.

**GENTILINI 2008**

Giancarlo Gentilini: Dal rilievo alla pittura – La Madonna delle candelabre di Antonio Rossellino, Florenz 2008.

**GIGLIOLI 1915**

Odoardo Hillyer Giglioli: Tre importanti sculture inedite: due di Mino da Fiesole ed una di Antonio Rossellino, in: *Bollettino d'arte* 9 (1915), S. 149–154.

**GIOVACCHINI 2013**

Irene Giovacchini: Il Tabernacolo della Badia di San Salvatore a Vaiano, in: *OPD restauro* 24 (2013), S. 257–262.

**GLASSER 1977**

Hannelore Glasser: *Artists' Contracts of the Early Renaissance*, New York/London 1977.

**GOLDNER 1989**

George R. Goldner: A Drawing by Desiderio da Settignano, in: *The Burlington Magazine* 131 (1989), S. 469–473.

**GOLDSMITH PHILLIPS 1945**

John Goldsmith Phillips: The Case of the Seven Madonnas, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* N. S. 4 (1945), S. 18–28.

GOLDTHWAITE 1993

Richard A. Goldthwaite: *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300–1600*, Baltimore/London 1993.

GOLDTHWAITE 2003

Richard A. Goldthwaite: *Economic Parameters of the Italian Art Market (15th to 17th Centuries)*, in: *The Art Market in Italy – 15th - 17th centuries*, Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco (Hrsg.), Modena 2003, S. 423–444.

GOLDTHWAITE 2009

Richard A. Goldthwaite: *The Economy of Renaissance Florence*, Baltimore 2009.

GORI 1989

Mariacristina Gori: *Il monumento funerario a Barbara Manfredi e la presenza di Francesco di Simone Ferrucci in Romagna*, in: *Il monumento a Barbara Manfredi e la scultura del rinascimento in romagna*, Anna Colombi Ferretti, Luciana Prati (Hrsg.), Bologna 1989, S. 13–52.

GOTTSCHALK 1930

Heinz Gottschalk: *Antonio Rossellino, Liegnitz 1930*.

GRAVES 1929

Dorothy B. Graves: *Early Works of Antonio Rosselino*, in: *Parnassus* 1 (1929), S. 18.

GRUYER 1903

Gustave Gruyer: *La collection Bonnat au musée de Bayonne*, in: *Gazettes des Beaux-Arts* 29 (1903), S. 193–212.

GUARNIERI 1987

Ennio Guarnieri: *Le strade di Firenze – I tabernacoli, le nuove strade*, Bd. 7, Florenz 1987.

HANKE 2009

Eva Hanke: *Malerbildhauer der italienischen Renaissance – Von Brunelleschi bis Michelangelo*, Petersberg 2009.

HANSMANN 1993

Martina Hansmann: *Die Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato al Monte – Ein dynastisches Grabmonument aus der Zeit Piero de' Medici*, in: *Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416-1469)*, Andreas Beyer, Bruce Boucher (Hrsg.), Berlin 1993, S. 291–316.

HARMS 1995

Martina Harms: *Matteo Civitali – Bildhauer der Frührenaissance in Lucca*, Münster 1995.

HARTT 1961

Frederick Hartt: *New Light on the Rossellino Family*, in: *The Burlington Magazine* 103 (1961), S. 385–392.

HARTT/CORTI/KENNEDY 1964

Frederick Hartt, Gino Corti, Clarence Kennedy: The chapel of the Cardinal of Portugal, 1434–1459, at San Miniato in Florence, Philadelphia 1964.

HAUPTMANN 1936

Moritz Hauptmann: Der Tondo – Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienischen Rundbildes in Relief und Malerei, Frankfurt am Main 1936.

HELSTOSKY 2009

Carol Helstosky: Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy, in: *The Journal of Modern History* 81 (2009), S. 793–823.

HERALD 1981

Jacqueline Herald: Renaissance Dress in Italy 1400–1500, London/New Jersey 1981.

HERLIHY/KLAPISCH-ZUBER 1985

David Herlihy, Christiane Klapisch-Zuber: Tuscans and their families – a study of the Florentine Catasto of 1427, New Haven 1985.

HERZNER 1974

Volker Herzner: Zur Baugeschichte von San Lorenzo in Florenz, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 36 (1974), S. 89–115.

HOLMES 1997

Megan Holmes: Disrobing the Virgin: The Madonna lactans in Fifteenth-Century Florentine Art, in: *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Geraldine Anne Johnson, Sara F. Matthews-Grieco (Hrsg.), Cambridge 1997, S. 167–195.

HOLMES 2003

Megan Holmes: Neri di Bicci and the commodification of artistic values in Florentine painting (1450–1500), in: *The Art Market in Italy – 15th - 17th centuries*, Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco (Hrsg.), Modena 2003, S. 213–223.

HOLMES 2004

Megan Holmes: Copying Practices and Marketing Strategies in a Fifteenth-Century Florentine Painter's Workshop, in: *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, Stephen J. Campbell, Stephen J. Milner (Hrsg.), Cambridge 2004, S. 38–74.

HOLTZINGER 1893

Heinrich Holtzinger (Hrsg.): Federigo da Montefeltro – Duca di Urbino. Cronaca di Giovanni Santi, Stuttgart 1893.

HUBBARD/MOTTURE 2001

Charlotte Hubbard, Pete Motture: The making of terracotta sculpture – techniques and observations, in: *Earth and fire – Italian terracotta sculpture from Donatello to Canova* (Ausst.-Kat. Houston, Museum of Fine Arts, 18.11.2001 – 3.2.2002; London, Victoria & Albert Museum, 14.3. – 7.7.2002), Bruce Boucher (Hrsg.), New Haven 2001, S. 83–95.

ILG 1883

Albert Ilg: Madonna mit dem Kinde, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 1 (1883), S. 116–117.

JACOBS 1998

Lynn F. Jacobs: Early Netherlandish carved altarpieces, 1380–1550. Medieval tastes and mass marketing, Cambridge 1998.

JACOBSEN 2001

Werner Jacobsen: Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance, München/Berlin 2001.

JOHNSON 1994

Geraldine Anne Johnson: In the eye of the beholder: Donatello's sculpture in the life of Renaissance Italy, Diss. Harvard University 1994.

JOHNSON 1997A

Geraldine Anne Johnson: Art or Artefact? Madonna and Child reliefs in the early Renaissance, in: The sculpted Object 1400 - 1700, Stuart Currie, Peta Motture (Hrsg.), Aldershot 1997, S. 1–17.

JOHNSON 1997B

Geraldine Anne Johnson: Idol or Ideal? The Power and Potency of Female Public Sculpture, in: Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy, Geraldine Anne Johnson, Sara F. Matthews-Grieco (Hrsg.), Cambridge 1997, S. 222–245.

JOHNSON 2000

Geraldine Anne Johnson: Family Values – sculpture and the family in fifteenth-century Florence, in: Art, memory, and family in Renaissance Florence, Giovanni Ciapelli, Patricia Lee Rubin (Hrsg.), Cambridge 2000, S. 215–233.

JOHNSON 2002

Geraldine Anne Johnson: Beautiful Brides and Model Mothers: The Devotional and Talismanic Functions of Early Modern Marian Reliefs, in: The Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe, Anne L. McClanan, Karen Rosoff Encarnación (Hrsg.), New York 2002, S. 135–161.

JOHNSON 2011

Geraldine Anne Johnson: The art of touch in early modern Italy, in: Art and the senses, Francesca Bacci, David Melcher (Hrsg.), Oxford 2011, S. 59–84.

JOHNSON/MATTHEWS-GRIECO 1997

Geraldine Anne Johnson, Sara F. Matthews-Grieco (Hrsg.): Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy, Cambridge 1997.

JOLLY 1998

Anna Jolly: Madonnas by Donatello and his circle, Frankfurt am Main 1998.

KACZMARZYK 1971

Dariusz Kaczmarzyk: La Madonna dei candelabri d'Antonio Rossellino, in: Bulletin du Musée National de Varsovie 12 (1971), S. 55–58.



KECKS 1988

Ronald G. Kecks: *Madonna und Kind – Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1988.

KENT 2001

Dale Kent: *Women in Renaissance Florence*, in: *Virtue & Beauty – Leonardo's Ginevra de'Benci and Renaissance Portraits of Women* (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art, 30.9.2001 – 6.1.2002), David Alan Brown (Hrsg.), Princeton 2001, S. 25–47.

KITZINGER 1954

Ernst Kitzinger: *The cult of images in the age of Iconoclasm*, in: *Dumbarton Oaks Papers for Byzantine Studies* 8 (1954), S. 83–150.

KLAPISCH-ZUBER 1985

Christiane Klapisch-Zuber: *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago 1985.

KLAPISCH-ZUBER 1988

Christiane Klapisch-Zuber: *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Rom 1988.

KLAPISCH-ZUBER 1995

Christiane Klapisch-Zuber: *Das Haus, der Name, der Brautschatz – Strategien und Rituale im gesellschaftlichen Leben der Renaissance*, Frankfurt am Main/New York 1995.

KLAPISCH-ZUBER 1998

Christiane Klapisch-Zuber: *Holy Dolls – play and piety in Florence in the Quattrocento*, in: *Looking at Renaissance Sculpture*, Sarah Blake McHam (Hrsg.), Cambridge 1998, S. 111–127.

KLAPISCH-ZUBER 2013

Christiane Klapisch-Zuber: *Worship, Admiration, Display: Domestic Sculptures*, in: *The Springtime of the Renaissance – Sculpture and the Arts in Florence 1400–60* (Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, 23.3. – 18.8.2013; Paris, Musée du Louvre, 26.9.2013 – 6.1.2014), Beatrice Paolozzi Strozzi, Marc Bormand (Hrsg.), Florenz 2013, S. 229–235.

KNUTH 2001

Michael Knuth: *Berliner Möglichkeiten – Gemälde und Skulpturen der italienischen Renaissance im Dialog*, in: *Museumsjournal - Berichte aus Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam* 3 (2001), S. 62–65.

KOCH 1996

Linda A. Koch: *The Early Christian Revival at S. Miniato al Monte: The Cardinal of Portugal Chapel*, in: *The Art Bulletin* 78 (1996), S. 527–555.

KOHL 2005

Jeanette Kohl: Schleier. Hülle. Schwelle. Verrocchios Bildtstrategien, in: Ikonologie des Zwischenraums – Der Schleier als Medium und Metapher, Johannes Endres, Barbara Wittmann, Gerhard Wolf (Hrsg.), München 2005, S. 213–242.

KOHL 2007

Jeanette Kohl: Talking Heads. Reflexionen zu einer Phänomenologie der Büste, in: Kopf/Bild – Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit, Jeanette Kohl, Rebecca Müller (Hrsg.), München/Berlin 2007, S. 9–30.

KOHL/MÜLLER 2007

Jeanette Kohl, Rebecca Müller (Hrsg.): Kopf/Bild – Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit, München/Berlin 2007.

KRAHN 2012

Volker Krahn: Bozzetti und Pseudo-Bozzetti aus Terrakotta in der Berliner Skulpturensammlung, in: *Techne* 36 (2012), S. 34–41.

KRAHN 2013

Volker Krahn: Katalogeintrag VIII.6: Florentine workshop, after Donatello. Madonna and child (after the Pazzi Madonna), in: *The Springtime of the Renaissance – Sculpture and the Arts in Florence 1400–60* (Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, 23.3. – 18.8.2013; Paris, Musée du Louvre, 26.9.2013 – 6.1.2014), Beatrice Paolozzi Strozzi, Marc Bormand (Hrsg.), Florenz 2013, S. 434.

KRESS 1995

Susanne Kress: Das autonome Porträt in Florenz – Studien zu Ort, Funktion und Entwicklung des florentinischen Bildnisses im Quattrocento, Diss. Justus-Liebig-Universität Gießen 1995.

KRÜGER 2001

Klaus Krüger: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren, München 2001.

KUBERSKY-PIREDDA 2003

Susanne Kubersky-Piredda: Immagini devozionali nel Rinascimento fiorentino, produzione, commercio, preziosi, in: *The Art Market in Italy – 15th - 17th centuries*, Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco (Hrsg.), Modena 2003, S. 115–125.

KWASTEK 2001

Katja Kwastek: Camera – Gemalter und realer Raum der italienischen Frührenaissance, Weimar 2001.

LALLI 2012

Carlo Lalli: Monumento Nori – Antonio Rossellino, in: *Il restauro dei materiali lapidei. Le antologie di OPD restauro*, Florenz 2012, S. 107–116.

LANDINO 1974

Cristoforo Landino: *Scritti critici e teorici*, kommentiert und hrsg. von Roberto Caradini, Bd. 2, Rom 1974.

LANDUCCI 1883

Luca Landucci: Diario Fiorentino dal 1450 al 1516 di Luca Landucci. Continuato da un anonimo fino al 1542, kommentiert und hrsg. von Jodoco del Badia, Florenz 1883.

LANDUCCI 1978

Luca Landucci: Das Tagbebuch des Luca Landucci, kommentiert und hrsg. von Marie Herzfeld, Düsseldorf 1978.

LAVIN 1967

Irving Lavin: Bozzetti and modelli – notes on sculptural procedure from the early Renaissance through Bernini, in: Theorien und Probleme. Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Berlin 1967, S. 93–104.

LEE PALMER 2001

Allison Lee Palmer: The Walters' „Madonna and Child“ Plaquette and Private Devotional Art in Early Renaissance Italy, in: The Journal of the Walters Art Museum 59 (2001), S. 73–84.

LEITHE-JASPER 1998

Manfred Leithe-Jasper: Katalogbeitrag: A 22. Antonio Rossellino – Madonna mit Kind, in: Die Pracht der Medici – Florenz und Europa (München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 4.12.1998 - 21.2.1999; Wien, Kunsthistorisches Museum, 7.3. - 6.6.1999; Château de Blois, 26.6. - 17.10.1999), Cristina Acidini Luchinat, Mario Scalini (Hrsg.), München 1998, S. 245.

LIGHTBOWN 1962

Ronald W. Lightbown: Giovanni Chellini, Donatello and Antonio Rossellino, in: The Burlington Magazine 104 (1962), S. 102–104.

LILLIE 2007

Amanda Lillie: Sculpting the Air: Donatello's Narratives of the Environment, in: Depth of field – Relief sculpture in Renaissance Italy, Donal Cooper, Marika Leino (Hrsg.), Bern 2007, S. 97–124.

LINDOW 2007

James R. Lindow: The Renaissance Palace in Florence – Magnificence and Splendour in Fifteenth-Century Italy, Aldershot 2007.

LISNER 1958

Margrit Lisner: Die Büste des heiligen Laurentius in der Alten Sakristei von S. Lorenzo, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft XII (1958), S. 51–70.

LUISE 2014

Luca Luise (Hrsg.): Presenze rinascimentali a Spinea – Le opere di Giovanni Buora e Antonio Rossellino, Spinea 2014.

LYDECKER 1987

John Kent Lydecker: The domestic setting of the arts in Renaissance Florence, Diss. Johns Hopkins University, Baltimore, 1987.

MACCHERINI 2010

Michele Maccherini (Hrsg.): *L'arte aquilana del Rinascimento*, L'Aquila 2010.

MACK BONGIORNO 1944

Laurine Mack Bongiorno: The Date of the Altar of the Madonna in S. Maria del Soccorso, Aquila, in: *The Art Bulletin* 26 (1944), S. 188–192.

MACK 1972

Charles Randall Mack: Studies in the architectural career of Bernardo di Matteo Ghamberelli called Rossellino, Diss. University of North Carolina, Chapel Hill, 1972.

MANNI 1746

D.M. Manni: *Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi*, Bd. 17, Florenz 1746.

MARCHAND 2007

Eckart Marchand: Reproducing Relief: Plaster Casts in the Italian Renaissance, in: *Depth of field – Relief sculpture in Renaissance Italy*, Donal Cooper, Marika Leino (Hrsg.), Bern 2007, S. 191–221.

MARCHAND 2010

Eckart Marchand: Plaster and Plaster Casts in Renaissance Italy, in: *Plaster Casts – Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Rune Frederiksen, Eckart Marchand (Hrsg.), Berlin/New York 2010, S. 49–79.

MARKHAM SCHULZ 1969

Anne Markham Schulz: The tomb of Giovanni Chellini at San Miniato al Tedesco, in: *The Art Bulletin* 51 (1969), S. 317–332.

MARKHAM SCHULZ 1977

Anne Markham Schulz: The sculpture of Bernardo Rossellino and his workshop, Princeton/New Jersey 1977.

MARKHAM SCHULZ 1983

Anne Markham Schulz: Giovanni Buora lapicida, in: *Arte lombarda* 65 (1983), S. 49–72.

MARKHAM SCHULZ 1991

Anne Markham Schulz: *Giambattista and Lorenzo Bregno – Venetian sculpture in the high Renaissance*, Cambridge u.a. 1991.

MARKHAM 1963

Anne Markham: Desiderio da Settignano and the workshop of Bernardo Rossellino, in: *The Art Bulletin* 55 (1963), S. 35–45.

MARQUAND 1919

Allan Marquand: Antonio Rossellino's Madonna of the Candelabra, in: *Art in America* 7 (1919), S. 198–206.

MARQUAND 1924

Allan Marquand: The Barney Madonna with Adoring Angels by Antonio Rossellino, in: *Art Studies. Medieval Renaissance and Modern*, Frank Jewett Mather Jr. (Hrsg.), Princeton 1924, S. 35–37.

MARQUAND 1972

Allan Marquand: Benedetto and Santi Buglioni, New York <sup>2</sup>1972.

MASCALCHI 2006

Silvia Mascalchi: Firenze, primavera 1841, in: *Artista – Critica dell'Arte in Toscana* 18 (2006), S. 180–185.

MASON PERKINS 1913

F. Mason Perkins: Un S. Giovannino di Antonio Rossellino, in: *L'Arte* 16 (1913), S. 165–166.

MATHER 1948

R.G. Mather: Documents mostly new relating to Florentine Painters and sculptors of the fifteenth century, in: *The Art Bulletin* XXX (1948), S. 35–37.

MATTHEW 2003A

Louisa C. Matthew: Focus on the artist and the middleman – materials, workshop production and marketing during an age of transition, in: *The Art Market in Italy – 15th - 17th centuries*, Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco (Hrsg.), Modena 2003, S. 13–16.

MATTHEW 2003B

Louisa C. Matthew: Were There Open Markets For Pictures in Renaissance Venice?, in: *The Art Market in Italy – 15th - 17th centuries*, Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco (Hrsg.), Modena 2003, S. 253–261.

MATZOULEVITCH 1936

J. Matzoulevitch: Quelques sculpture inédites d'Antonio Rossellino, Giovanni della Robbia et Tommaso Fiamberti au Musée de l'Ermitage (Zusammenfassung), in: *Ezegodnik Gosudarstvennogo Ermitaza* 1 (1936), S. 71–72.

MAZZATINI 1895

G. Mazzatini: Un'opera di Antonio Rossellino in Forlì, in: *Bulletino della Società fra gli amici dell'arte per la provincia di Forlì* I (1895), S. 49–52.

MCNEAL 1992

Harriet McNeal: Work in progress: workshops and partnerships, in: *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, Steven Bule, Alan Phipps Darr (Hrsg.), Florenz 1992, S. 357–373.

MIDDELDORF 1940

Ulrich Middeldorf: Two Florentine Sculptures at Toledo, in: *Art in America* 28 (1940), S. 12–30.

MIDDELDORF 1978

Ulrich Middeldorf: Some Florentine Painted Madonna Reliefs, in: *Collaboration in Italian Renaissance Art*, Wendy Stedman Sheard, John T. Paoletti (Hrsg.), New Haven/London 1978, S. 77–90.

MIGEON 1909

Gaston Migeon: Collection de M. Ch. Mège, in: *Les Arts* 86 (1909), S. 1–19.

MOROLLI 2007

Gabriele Morolli: Non solo Brunelleschi: San Lorenzo nel Quattrocento, in: Alla riscoperta delle chiese di Firenze. 5. San Lorenzo, Timothy Verdon (Hrsg.), Florenz 2007, S. 59–109.

MOSCHINI 1815

Giannantonio Moschini: Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti, Bd. 2, Venedig 1815.

MOSKOWITZ 2004

Anita F. Moskowitz: The Case of Giovanni Bastianini: A Fair and Balanced View, in: *Artibus et Historiae* 25 (2004), S. 157–185.

MOSKOWITZ 2006

Anita F. Moskowitz: The Case of Giovanni Bastianini – II: A Hung Jury?, in: *Artibus et Historiae* 27 (2006), S. 201–217.

MOSKOWITZ 2013

Anita F. Moskowitz: Forging Authenticity - Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-Century Florence, Florenz 2013.

MOTTURE 2004

Peta Motture: Making and Viewing: Donatello and the Treatment of Relief, in: *Depth of field – The place of relief in the time of Donatello* (Ausst.-Kat. Leeds, Henry Moore Institute, 23.9.2004 – 27.3.2005), Leeds 2004, S. 18–29.

MOTTURE/SYSON 2006

Peta Motture, Luke Syson: Art in the casa, in: *At home in Renaissance Italy* (Ausst.-Kat. London, Victoria & Albert Museum, 5.10.2006 – 7.1.2007), Marta Ajmar-Wollheim, Flora Dennis (Hrsg.), London 2006, S. 268–283.

MOZZATI 2007A

Tommaso Mozzati: Katalogbeitrag 16: Madonna col bambino (detta Madonna di Torino), in: *Desiderio da Settignano – La scoperta della grazia nella scultura del rinascimento* (Paris, Musée du Louvre, 27.10.2006 - 22.1.2007; Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 22.2. - 3.6.2007; Washington, National Gallery of Art, 1.7. - 8.10.2007), Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny (Hrsg.), Paris/Mailand 2007, S. 200–203.

MOZZATI 2007B

Tommaso Mozzati: Katalogbeitrag 19: Madonna col Bambino (detta Madonna Foulc), in: *Desiderio da Settignano – La scoperta della grazia nella scultura del rinascimento* (Paris, Musée du Louvre, 27.10.2006 - 22.1.2007; Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 22.2. - 3.6.2007; Washington, National Gallery of Art, 1.7. - 8.10.2007), Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny (Hrsg.), Paris/Mailand 2007, S. 210–213.

MOZZATI 2007C

Tommaso Mozzati: Katalogbeitrag 20: Madonna col Bambino (detta Madonna Panciatici), in: Desiderio da Settignano – La scoperta della grazia nella scultura del rinascimento (Paris, Musée du Louvre, 27.10.2006 - 22.1.2007; Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 22.2. - 3.6.2007; Washington, National Gallery of Art, 1.7. - 8.10.2007), Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny (Hrsg.), Paris/Mailand 2007, S. 214–217.

MOZZATI 2007D

Tommaso Mozzati: Monumento funebre di Carlo Marsuppini, in: Desiderio da Settignano – La scoperta della grazia nella scultura del rinascimento (Paris, Musée du Louvre, 27.10.2006 - 22.1.2007; Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 22.2. - 3.6.2007; Washington, National Gallery of Art, 1.7. - 8.10.2007), Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny (Hrsg.), Paris/Mailand 2007, S. 118–122.

MOZZATI 2013

Tommaso Mozzati: „Alla maniera de’ Fiorentini“ The Spread of Taste and its Trends in the Italian Renaissance, in: The Springtime of the Renaissance – Sculpture and the Arts in Florence 1400–60 (Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, 23.3. – 18.8.2013; Paris, Musée du Louvre, 26.9.2013 – 6.1.2014), Beatrice Paolozzi Strozzi, Marc Bormand (Hrsg.), Florenz 2013, S. 181–187.

MUIR 2002

Edward Muir: The Virgin on the streetcorner – the place of the sacred in Italian cities, in: The Italian Renaissance – the essential readings, Paula Findlen (Hrsg.), Malden 2002, S. 151–166.

MÜLLER/PFISTERER 2011

Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Jan-Dirk Müller u. a. (Hrsg.), Berlin 2011, S. 1–32.

MUSACCHIO 2000

Jacqueline Marie Musacchio: The Madonna and child, a host of saints, and domestic devotion in Renaissance Florence, in: Revaluing Renaissance Art, Gabriele Neher, Rupert Shepherd (Hrsg.), Aldershot 2000, S. 147–164.

MUSACCHIO 2003

Jacqueline Marie Musacchio: The Medici Sale of 1495 and the Second-Hand Market for Domestic Goods in Late Fifteenth-Century Florence, in: The Art Market in Italy – 15th - 17th centuries, Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco (Hrsg.), Modena 2003, S. 313–323.

MUSACCHIO 2006

Jacqueline Marie Musacchio: Lambs, Coral, Teeth, and the intimate intersection of Religion and Magic in Renaissance Tuscany, in: Images, Relics, and Devotional Practices in Medieval and Renaissance Italy, Sally J. Cornelison, Scott B. Montgomery (Hrsg.), Tempe 2006, S. 139–156.

MUSACCHIO 2008

Jacqueline Marie Musacchio: Art, marriage, and family in the Florentine renaissance palace, New Haven/London 2008.

MYSSOK 1999

Johannes Myssok: Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance, Münster 1999.

NEGRI ARNOLDI 1972

Francesco Negri Arnoldi: An Exhibition of Italian Sculpture in London, in: The Burlington Magazine 114 (1972), S. 646–653.

NEGRI ARNOLDI 2003

Francesco Negri Arnoldi: Antonio Rossellino e Desiderio da Settignano. Sulla paternità di alcune celebri Madonne fiorentine del Quattrocento, in: Confronto 2 (2003), S. 58–64.

NIEHAUS 1998

Andrea Niehaus: Florentiner Reliefkunst von Brunelleschi bis Michelangelo, München/Berlin 1998.

NUTTALL 2004

Paula Nuttall: Flanders to Florence – The impact of Netherlandish Painting, 1400–1500, New Haven/London 2004.

OHL GODWIN 1952

Molly Ohl Godwin: Capolavori italiani al „Toledo Museum of Art“, in: Le Vie del Mondo – Rivista mensile del Touring Club Italiano 11 (1952), S. 1151–1154.

OLSON 2000

Roberta J. M. Olson: The Florentine Tondo, Oxford 2000.

ORIGO 1957

Iris Origo: The merchant of Prato: Francesco di Marco Datini, London 1957.

OSVALDO PAOLETTI 1897

Pietro di Osvaldo Paoletti: L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia: ricerche storico-artistiche, Venedig 1897.

OY-MARRA 1994

Elisabeth Oy-Marra: Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance, Berlin 1994.

OZZÒLA 1927

Leandro Ozzòla: Lavori dei Rossellino e di altri in San Lorenzo a Firenze, in: Bolletino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione 21 (1927), S. 232–234.

PAATZ/PAATZ 1941

Walter Paatz, Elisabeth Paatz: Die Kirchen von Florenz – Ein kunstgeschichtliches Handbuch, Bd. 2, Frankfurt am Main 1941.

PADOA RIZZO 1973

Anna Padoa Rizzo: Il percorso di Pier Francesco Fiorentino, in: Commentari N. S. 24 (1973), S. 154–175.



PANOFSKY 1927

Erwin Panofsky: Imago Pietatis – Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der Maria Mediatrix, in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, S. 261–308.

PARMIGGIANI 2011

Paolo Parmiggiani: Tra Desiderio e Verrocchio: La Madonna col bambino nell'opera di Francesco di Simone Ferrucci, in: Desiderio da Settignano, Joseph Connors u. a. (Hrsg.), Venedig 2011, S. 151–162.

PASSAVANT 1959

Günter Passavant: Andrea del Verrocchio als Maler, Düsseldorf 1959.

PASSAVANT 1969

Günter Passavant: Verrocchio – Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen, London 1969.

PASSAVANT 1981

Günter Passavant: Beobachtungen am Lavabo von San Lorenzo in Florenz, in: Bruckmanns Pantheon 39 (1981), S. 33–50.

PENNY 1993

Nicholas Penny: The Materials of Sculpture, New Haven/London 1993.

PENNY 2007

Nicholas Penny: Desiderio e il bassorilievo, in: Desiderio da Settignano – La scoperta della grazia nella scultura del rinascimento (Paris, Musée du Louvre, 27.10.2006 - 22.1.2007; Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 22.2. - 3.6.2007; Washington, National Gallery of Art, 1.7. - 8.10.2007), Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny (Hrsg.), Paris/Mailand 2007, S. 75–85.

PETRIOLI TOFANI 1966

Annamaria Petrioli Tofani: Antonio Rossellino, Mailand 1966.

PETRUCCI 2001A

Francesca Petrucci: Katalogbeitrag 135: Antonio Rossellino e bottega – Acquasantiera, in: Il potere, le arti, la guerra – Lo splendore dei Malatesta (Ausst.-Kat. Rimini, Castel Sigismondo, 3.3. – 15.6.2001), Angela Donati (Hrsg.), Mailand 2001, S. 330.

PETRUCCI 2001B

Francesca Petrucci: Katalogbeitrag 136: Da Antonio Rossellino – Madonna col bambino, detta Madonna dei Candelabri, in: Il potere, le arti, la guerra – Lo splendore dei Malatesta (Ausst.-Kat. Rimini, Castel Sigismondo, 3.3. – 15.6.2001), Angela Donati (Hrsg.), Mailand 2001, S. 332–333.

PETRUCCI 2007

Francesca Petrucci: Firenze marmi e terrecotte invetriate – Antonio Rossellino e Andrea della Robbia per Ferrara, in: Crocivia estense – contributi per la storia della scultura a Ferrara nel XV secolo, Giancarlo Gentilini (Hrsg.), Ferrara 2007, S. 151–188.

PETRUCCI 2008

Francesca Petrucci: Luca della Robbia e la sua bottega, Florenz 2008.

PFISTERER 2002

Ulrich Pfisterer: Donatello und die Entdeckung der Stile: 1430–1445, München 2002.

PFISTERER 2003

Ulrich Pfisterer: „Paragone“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Tübingen 2003, S. 528–546.

PFISTERER 2008

Ulrich Pfisterer: Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers, in: Grammatik der Kunstgeschichte – Sprachproblem und Regelwerk im „Bild-Diskurs“. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, Hubert Locher, Peter J. Schneemann (Hrsg.), Zürich 2008, S. 95–117.

PIERACCINI 1986

Anna Pieraccini: Le opere scultore Quattro-Cinquecentesche in Mugello, in: Echi presenze donatelliane in Mugello, Florenz 1986, S. 11–48.

PIETRO 1993

Pietro: Il lavamano della Sagrestia Vecchia, in: San Lorenzo 393 – 1993. L'architettura – Le vicende della fabbrica (Florenz, San Lorenzo, 25.09. - 12.12.1993), Gabriele Morolli, Pietro Ruschi (Hrsg.), Florenz 1993, S. 95–99.

PISANI 2002

Linda Pisani: Domenico Rosselli a Firenze e nelle Marche, in: Prospettiva 102 (2002), S. 49–66.

PISANI 2004

Linda Pisani: The Exchange of Models in Florentine Workshops of the Quattrocento: A sheet from the „Verrocchio sketchbook“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes LCVII (2004), S. 269–274.

PISANI 2007

Linda Pisani: San Giovannino Battista nei busti del Rinascimento Fiorentino, in: Kopf/Bild – Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit, Jeanette Kohl, Rebecca Müller (Hrsg.), München/Berlin 2007, S. 211–233.

PIZZO 2000A

Marco Pizzo: Katalogbeitrag 25: Bottega di Antonio Rossellino, Madonna con il Bambino, in: Dal Medioevo a Canova – Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento (Ausst.-Kat. Padua, Musei Civici agli Eremitano, 20.2. – 16.7.2000), Davide Banzato, Franca Pellegrini, Monica De Vincenti (Hrsg.), Venedig 2000, S. 102–103.

PIZZO 2000B

Marco Pizzo: Katalogbeitrag 26: Bottega di Antonio Rossellino, Madonna con il Bambino, in: Dal Medioevo a Canova – Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento (Ausst.-Kat. Padua, Musei Civici agli Eremitano, 20.2. – 16.7.2000), Davide Banzato, Franca Pellegrini, Monica De Vincenti (Hrsg.), Venedig 2000, S. 103–104.

PIZZO 2000C

Marco Pizzo: Katalogbeitrag 34: Giovanni Duknovich detto il Dalmata, Madonna con il Bambino, in: Dal Medioevo a Canova – Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento (Ausst.-Kat. Padua, Musei Civici agli Eremitano, 20.2. – 16.7.2000), Davide Banzato, Franca Pellegrini, Monica De Vincenti (Hrsg.), Venedig 2000, S. 111–113.

PLANISCIG 1930/31

Leo Planiscig: Lettera al Professor Adolfo Venturi, in: *Dedalo* 11 (1930/31), S. 24–35.

PLANISCIG 1942

Leo Planiscig: Bernardo und Antonio Rossellino, Wien 1942.

POESCHKE 1990

Joachim Poeschke: Die Skulptur der Renaissance in Italien – Donatello und seine Zeit, München 1990.

POPE-HENNESSY 1949

John Pope-Hennessy: Victoria & Albert Museum, London. The Virgin with the laughing child, London 1949.

POPE-HENNESSY 1969

John Pope-Hennessy: The interaction of painting and sculpture in Florence in the fifteenth century, in: *Journal of the Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce* 117 (1969), S. 406–424.

POPE-HENNESSY 1970

John Pope-Hennessy: The Altman Madonna by Antonio Rossellino, in: *Metropolitan Museum Journal* 3 (1970), S. 133–148.

POPE-HENNESSY 1980A

John Pope-Hennessy: Luca della Robbia, Oxford 1980.

POPE-HENNESSY 1980B

John Pope-Hennessy: The forging of italian renaissance sculpture, in: *The study and criticism of Italian sculpture*, New York 1980, S. 223–270.

POPE-HENNESSY 1980C

John Pope-Hennessy: The Madonna Reliefs of Donatello, in: *The study and criticism of Italian sculpture*, New York 1980, S. 71–105.

POPE-HENNESSY 1980D

John Pope-Hennessy: *The study and criticism of Italian sculpture*, New York 1980.

POPE-HENNESSY 1985

John Pope-Hennessy: Italian Renaissance Sculpture, New York <sup>3</sup>1985.

POPE-HENNESSY 1986

John Pope-Hennessy: Donatello, Frankfurt am Main/Berlin 1986.

POPE-HENNESSY 1988

John Pope-Hennessy: Deux Madones en marbre de Verrocchio, in: *Revue de l'art* 80 (1988), S. 17–25.

POPE-HENNESSY 1993

John Pope-Hennessy: Donatello sculptor, New York 1993.

PREYER 2006

Brenda Preyer: The florentine casa, in: *At home in Renaissance Italy* (Ausst.-Kat. London, Victoria & Albert Museum, 5.10.2006 – 7.1.2007), Marta Ajmar-Wollheim, Flora Dennis (Hrsg.), London 2006, S. 34–49.

PŘIBYL 1997-1998

Petr Přibyl: Relief of Our Lady with Child from a Private Collection in Prague, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague* 7-8 (1997-1998), S. 112–113.

QUINTERIO 2001-2002

Francesco Quinterio: Le ultime fasi della costruzione di San Lorenzo a Firenze, in: *Bollettino della Società di Studi Fiorentini* 9/10 (2001-2002), S. 9–16.

QUIVIGER 2007

Francois Quiviger: Relief is in the Mind: Observations on Renaissance Low Relief Sculpture, in: *Depth of field – Relief sculpture in Renaissance Italy*, Donal Cooper, Marika Leino (Hrsg.), Bern 2007, S. 169–189.

RADCLIFFE 1992A

Anthony Radcliffe: Katalogbeitrag 16: Virgin and child, in: *The Thyssen-Bornemisza Collection – Renaissance and later sculpture with works of art in bronze*, Anthony Radcliffe, Malcom Baker, Michael Maek-Gérard (Hrsg.), London 1992, S. 120–125.

RADCLIFFE 1992B

Anthony Radcliffe: Multiple production in the fifteenth century: Florentine stucco Madonnas and the della Robbia workshop, in: *The Thyssen-Bornemisza Collection – Renaissance and later sculpture with works of art in bronze*, Anthony Radcliffe, Malcom Baker, Michael Maek-Gérard (Hrsg.), London 1992, S. 16–23.

RADKE 1985

Gary M. Radke: The Sources and Composition of Benedetto da Maiano's San Savino Monument in Faenza, in: *Studies in the History of Art* 18 (1985), S. 7–27.

RADKE 1992

Gary M. Radke: Benedetto da Maiano and the use of full scale preparatory in the Quattrocento, in: *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, Steven Bule, Alan Phipps Darr (Hrsg.), Florenz 1992, S. 217–224.

**RAGGHIANI 1938**

Carlo Ragghianti: La mostra di scultura italiana antica a Detroit (U.S.A.) in: *La critica d'arte* III (1938), S. 170–183.

**REICHER 2011**

Maria E. Reicher: Vom wahren Wert des Echten und des Falschen, in: *Kunst und Philosophie – Original und Fälschung*, Julian Nida-Rümelin, Jakob Steinbrenner (Hrsg.), Ostfildern 2011, S. 51–70.

**RINGBOM 1984**

Sixten Ringbom: Icon to Narrative – The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting, Doornspijk 1984.

**RIZZI 1987**

Alberto Rizzi: *Scultura esterna a Venezia – Corpus delle Sculture Erratiche all'aperto di Venezia e della sua Laguna*, Venedig 1987.

**ROGERS/TINAGLI 2005**

Mary Rogers, Paola Tinagli (Hrsg.): *Women in Italy, 1350–1650. Ideals and Realities – A sourcebook*, Manchester/New York 2005.

**ROHLMANN 1994**

Michael Rohlmann: *Auftragskunst und Sammlerbild – Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento*, Alfter 1994.

**ROHLMANN 2003**

Michael Rohlmann (Hrsg.): *Domenico Ghirlandaio – Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance*, Weimar 2003.

**RÖLL 1994**

Johannes Röll: *Giovanni Dalmata*, Worms 1994.

**ROSENAUER 1991**

Artur Rosenauer: Die „Madonna del Perdono“ – Vecchietta als Mitarbeiter Donatello, in: *Musagetes*, Ronald G. Kecks (Hrsg.), Berlin 1991, S. 197–203.

**ROSENAUER 1993**

Artur Rosenauer: *Donatello*, Mailand 1993.

**ROTH-BOJADZHIEV 1985**

Gertrud Roth-Bojadzhiev: *Studien zur Bedeutung der Vögel in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln 1985.

**RUDA 1993**

Jeffrey Ruda: *Fra Fillipo Lippi – Life and Work with a Complete Catalogue*, London 1993.

**SAALMAN 1964**

Howard Saalman: Paolo Uccello at San Miniato, in: *The Burlington Magazine* 106 (1964), S. 558–563.

SALVINI/SALVINI 1974

Maria Luisa Salvini, Pietro Salvini: I tabernacoli fiorentini – Una tradizione gentile, Florenz 1974.

SANDER 2006

Jochen Sander: Vom „Kultbild“ zum „Kunstbild“. Altar- und Andachtsbild im späteren 15. Jahrhundert, in: Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut, 7.7. – 22.10.2006), Petersberg 2006, S. 263–293.

SANSOVINO 1564

Francesco Sansovino (Hrsg.): Cristoforo Landino: fiorentini eccellenti nella pittura, et nella scultura, Dante con l'espositione di Christoforo Landino et di Alessandro Vellutello, Venedig 1564.

SCHADE 1996

Karl Schade: Andachtsbild – Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs, Weimar 1996.

SCHARBERT U. A. 1988

J. Scharbert u. a.: „Braut“, in: Marienlexikon, Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk (Hrsg.), St. Ottilien 1988, S. 561–572.

SCHIAPARELLI 1983

Attilio Schiaparelli: La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV, Florenz 1983.

SCHOTTMÜLLER 1935

Frida Schottmüller: Rossellino, Antonio, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Hans Vollmer – begründet durch Ulrich Thieme und Felix Becker (Hrsg.), Leipzig 1935, S. 40–42.

SCHRADER 1994

Donald R. Schrader: Francesco di Simone Ferrucci, 1437–1493, Diss. University of Virginia, Charlottesville, 1994.

SCHREINER 1994

Klaus Schreiner: Maria – Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München/Wien 1994.

SCHUBRING 1924

Paul Schubring: Die italienische Plastik des Quattrocento, Wildpark-Potsdam 1924.

SEYMOUR 1966

Charles Seymour: Sculpture in Italy 1400–1500, Bd. 26, Harmondsworth 1966.

SÖDING 2014

Ulrich Söding: Importierte Skulpturen. Transalpine Wechselbeziehungen vom 13. bis zum 16. Jahrhundert, in: Dialog – Transfer – Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding (Hrsg.), Passau 2014, S. 189–256.

SPALLANZANI/BERTELÀ 1992

Marco Spallanzani, Giovanna Gaeta Bertelà (Hrsg.): *Libro d'Inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Florenz 1992.

SPENCER 1968

John R. Spencer: Francesco Sforza and Desiderio da Settignano: two new documents, in: *Arte lombarda* 13 (1968), S. 131–133.

ŠTEFANAC 1988

Samo Štefanac: Terakota iz kroga Antonia Rossellina v Kopru (mit italienischer Zusammenfassung, Una terracotta della cerchia di Antonio Rossellino a Capodistria), in: *Zbornik - Za umetnostno zgodovino. Archives d'Histoire de l'Art* 24 (1988), S. 45–49.

STEINBERG 1996

Leo Steinberg: *The sexuality of Christ in renaissance art and in modern oblivion*, Chicago/London 1996.

STEMP 1992

Richard Stemp: *Sculpture in Ferrara in the Fifteenth Century – Problems and Studies*, Diss. University of Cambridge (UK) 1992.

STEMP 1999

Richard Stemp: A Madonna behind the altar: The reconstruction of S. Domenico and the demise of Ferrarese sculpture, in: *Musei Ferraresi - Bolletino Annuale* 18 (1999), S. 63–76.

STROM 1982

Deborah Strom: Desiderio and the Madonna Relief in Quattrocento Florence, in: *Pantheon* XL (1982), S. 130–135.

THOMAS 1976

Anabel Thomas: *Workshop Procedure of the 15th century Florentine Artists*, Diss. University of London – Courtauld Institute 1976.

THOMAS 1995

Anabel Thomas: *The painter's practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge 1995.

THOMAS 2006

Anabel Thomas: The workshop as the Space of Collaborative Artistic Production, in: *Renaissance Florence – A social history*, Roger J. Crum, John T. Paoletti (Hrsg.), Cambridge 2006, S. 415–430.

THORNTON 1991

Peter Thornton: *The Italian Renaissance Interior*, New York 1991.

TREXLER 1972

Richard C. Trexler: Florentine Religious Experience: The Sacred Image, in: *Studies in the Renaissance* 19 (1972), S. 7–41.

TREXLER 1980

Richard C. Trexler: *Public Life in Renaissance Florence*, New York 1980.

VALENTINER 1911

Wilhelm R. Valentiner: A Group of the Nativity by Antonio Rossellino, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin 6 (1911), S. 207–210.

VASARI 1878-1885

Giorgio Vasari: Le opere, kommentiert und hrsg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878-1885.

VASARI 2004

Giorgio Vasari: Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien, kommentiert und hrsg. von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2004.

VASARI 2004-2014

Giorgio Vasari: Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, hrsg. von Alessandro Nova u. a., Berlin 2004-2014.

VASARI 2006

Giorgio Vasari: Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei, kommentiert und hrsg. von Matteo Burioni, Berlin 2006.

VASARI 2010

Giorgio Vasari: Das Leben des Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli und Alesso BaldoBurioni, kommentiert und hrsg. von Damian Dombrowski, Michael Hoff und Anja Zeller, Berlin 2010.

VASARI 2012

Giorgio Vasari: Das Leben des Giuliano da Maiano, Antonio und Bernardo Rossellino, Desiderio da Settignano und Benedetto da Maiano, hrsg. von Sabine Feser und Christina Irlenbusch, Berlin 2012.

VENTURI 1908

Adolfo Venturi: La scultura del Quattrocento, Bd. 6, Mailand 1908.

VERDON 2007

Timothy Verdon (Hrsg.): Alla riscoperta delle chiese di Firenze. 5. San Lorenzo, Florenz 2007.

VITRY 1907

Paul Vitry: La collection de M. Gustave Dreyfus – sculpture, Paris 1907.

WACKERNAGEL 1938

Martin Wackernagel: Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt, Leipzig 1938.

WAGNER 2014

Berit Wagner: Bilder ohne Auftraggeber – Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert – Mit Überlegungen zum Kulturtransfer, Petersberg 2014.

WARREN 1999

Jeremy Warren: The Rossellino Affair, in: Journal of the History of Collections 11 (1999), S. 187–201.



WEEKS 1999

Christopher Weeks: The Restoration of Desiderio da Settignano's Tomb of Carlo Marsuppini in S. Croce, Florence, in: *The Burlington Magazine* 141 (1999), S. 732–738.

WEINBERGER/MIDDELDORF 1928

Martin Weinberger, Ulrich Middeldorf: Unbeachtete Werke der Brüder Rossellino, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N.F.* 5 (1928), S. 85–100.

WEISS 2005

Sabine Weiss: Der Innsbrucker Hof unter Leopold V. und Claudia de' Medici (1619–1632) – Glanzvolles Leben nach Florentiner Art, in: *Der Innsbrucker Hof - Residenz und höfische Gesellschaft in Tirol vom 15. bis 19. Jahrhundert*, Heinz Noflatscher, Jan Paul Niederkorn (Hrsg.), Wien 2005, S. 241–348.

WELCH 2003

Evelyn Welch: From Retail to Resale: Artistic Value and the Second-Hand Market in Italy (1400–1550), in: *The Art Market in Italy – 15th - 17th centuries*, Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco (Hrsg.), Modena 2003, S. 283–299.

WENDERHOLM 2006

Iris Wenderholm: Bild und Berührung – Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance, München/Berlin 2006.

WIERDA 2009

Bouk Wierda: The true identity of the Anonimo Magliabechiano, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 53 (2009), S. 157–168.

WILKINS 2007

David G. Wilkins: The Invention of „Pictorial Relief“, in: *Depth of field – Relief sculpture in Renaissance Italy*, Donal Cooper, Marika Leino (Hrsg.), Bern 2007, S. 71–96.

WINDT 2003

Franziska Windt: Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci – Zusammenarbeit in Skulptur und Malerei, Münster 2003.

WOHL 1980

Hellmut Wohl: The paintings of Domenico Veneziano – ca. 1419–1461; a study in Florentine art of the early Renaissance, Oxford 1980.

WOLOHOJIAN 1997

Stephan Wolohojian: Francesco di Simone Ferrucci's Fogg Virgin and Child and the Martini Chapel in S. Giobbe, Venice, in: *The Burlington Magazine* 139 (1997), S. 867–869.

WRIGHT 2003

Alison Wright: Between the patron and the market: production strategies in the Pollaiuolo workshop, in: The Art Market in Italy – 15th - 17th centuries, Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco (Hrsg.), Modena 2003, S. 225–236.

WRIGHT 2007

Alison Wright: „Sculptural Values“: Reading Fictive Relief in Late Fifteenth- and Early Sixteenth-Century Italy, in: Depth of field – Relief sculpture in Renaissance Italy, Donal Cooper, Marika Leino (Hrsg.), Bern 2007, S. 223–249.

ZIPS 2012

Manfred Zips: Die Minoritenkirche „Maria Schnee“ in Wien – ihre Geschichte und ihre Kunstdenkmäler, Passau 2012.

ZURAW 1993

Shelley Elizabeth Zuraw: The sculpture of Mino da Fiesole (1429–1484), Diss. New York University 1993.

## Online-Quellen

ARTPRICE

Artprice (Hrsg.): Madonna dei Candelabri von Antonio Rossellino, URL: <http://de.artprice.com/artist/177719/antonio-rossellino/lot/vergangenheit/5170933/madonna-20dei-20candelabri?p=1>, abgerufen: 26.10.2015.

BENI CULTURALI CAPPUCCINI ONLUS

Beni Culturali Cappuccini Onlus (Hrsg.): Museo dei Cappuccini – Milano, Madonna delle candelabre (o Madonna del lazaretto) – Bottega di Antonio Rossellino, URL: <http://museodeicappuccini.it/collezione-scheda.asp?id=11&img=39>, abgerufen: 27.09.2015.

BRISTOL, MUSEUM AND ART GALLERY

Bristol, Museum and Art Gallery (Hrsg.): Madonna and Child with Angels | Bristol City Council: Museum collections, URL: <http://museums.bristol.gov.uk/display.php?irn=107697>, abgerufen: 12.11.2012.

CHRISTIE'S

Christie's (Hrsg.): A Polychromed Stucco Relief of the Virgin and Child with Angels – Workshop of Antonio di Rossellino, URL: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/a-polychromed-stucco-relief-of-workshop-of-5868369-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5868369&sid=bae49c2c-c0ea-4fc9-a9a8-4f4ac6029cd6>, abgerufen: 27.09.2015.

CLEVELAND MUSEUM OF ART

Cleveland Museum of Art (Hrsg.): Madonna and Child | Cleveland Museum of Art, URL: <http://www.clevelandart.org/art/1970.44>, abgerufen: 09.04.2013.

FIVE COLLEGES AND HISTORIC DEERFIELD MUSEUM CONSORTIUM A

Five Colleges and Historic Deerfield Museum Consortium (Hrsg.): Antonio Rossellino (after) – Madonna and Child / Northampton, Smith College Museum of Art, URL: [http://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=sc&t=objects&type=ext&f=&s=&record=0&maker=Rossellino&op-earliest\\_year=%3E=&op-latest\\_year=%3C=](http://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=sc&t=objects&type=ext&f=&s=&record=0&maker=Rossellino&op-earliest_year=%3E=&op-latest_year=%3C=), abgerufen: 27.09.2015.

FIVE COLLEGES AND HISTORIC DEERFIELD MUSEUM CONSORTIUM B

Five Colleges and Historic Deerfield Museum Consortium (Hrsg.): Antonio Rossellino – Madonna of the Candelabra / Northampton, Smith College Museum of Art, URL: <http://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=sc&t=objects&type=all&f=&s=rossellino&record=1>, abgerufen: 03.01.2012.

FIVE COLLEGES AND HISTORIC DEERFIELD MUSEUM CONSORTIUM C

Five Colleges and Historic Deerfield Museum Consortium (Hrsg.): Antonio Rossellino – Virgin and Child with Cherubim / Mount Holyoke College Art Museum, URL: <http://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=all&t=objects&type=all&f=&s=Rossellino&record=0>, abgerufen: 27.09.2015.

IM KINSKY KUNST AUKTIONEN, WIEN A

Im Kinsky Kunst Auktionen, Wien (Hrsg.): 0582: Antonio Rossellino und Werkstatt, Madonna und Kind, URL: <http://www.imkinsky.com/de/kuenstler/18315-antonio-rossellino/>, abgerufen: 26.10.2015.

IM KINSKY KUNST AUKTIONEN, WIEN B

Im Kinsky Kunst Auktionen, Wien (Hrsg.): 0589: Antonio Rossellino, Madonna und Kind, URL: <http://www.imkinsky.com/de/kuenstler/18315-antonio-rossellino/>, abgerufen: 26.10.2015.

IRIS AND B. GERALD CANTOR CENTER FOR VISUAL ARTS AT STANFORD UNIVERSITY

Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University (Hrsg.): School of Antonio Rossellino – Madonna and Child, URL: <http://cantorcollections.stanford.edu/Obj23227?sid=1740&x=18324>, abgerufen: 27.09.2015.

MASSIMILIANO CORSI

Massimiliano Corsi (Hrsg.): Tondo in terracotta policroma (XVI - XVII sec.) URL: [http://www.restauroantiquario.com/terracotta\\_tondo.html](http://www.restauroantiquario.com/terracotta_tondo.html), abgerufen: 27.09.2015.

MILWAUKEE ART MUSEUM

Milwaukee Art Museum (Hrsg.): Madonna of the Candelabra | Milwaukee Art Museum, URL: <http://collection.mam.org/details.php?id=525>, abgerufen: 01.01.2013.

MINERVA AUCTIONS, ROM

Minerva Auctions, Rom (Hrsg.): Minerva Auctions - Studio di Antonio Rossellino, URL: <http://www.minervaauctions.com/stock-auction.asp?lotto=6384>, abgerufen: 29.03.2015.

MUSEO CASA RODOLFO SIVIERO

Museo Casa Rodolfo Siviero (Hrsg.): Catalogo – Madonna col Bambino, URL: [http://www.museocasasiviero.it/ww4\\_siviero/Catalogo.page?docId=20508&CM=ED](http://www.museocasasiviero.it/ww4_siviero/Catalogo.page?docId=20508&CM=ED), abgerufen: 27.09.2015.

MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON

Museum of Fine Arts Boston (Hrsg.): Virgin and Child – Rossellino, URL: <http://www.mfa.org/collections/object/virgin-and-child-185643>, abgerufen: 20.04.2013.

NATIONAL GALLERY OF VICTORIA

National Gallery of Victoria (Hrsg.): Virgin and Child – Italy, Antonio Rossellino (after), URL: <http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/21516/>, abgerufen: 09.11.2015.

SOTHEBY'S A

Sotheby's (Hrsg.): An Italian gilt and painted stucco relief of the Madonna and Child, after Antonio Rossellino, URL: <http://www.sothebys.com/de/auctions/ecatalogue/2012/important-old-master-paintings-n08825/lot.321.html>, abgerufen: 27.09.2015.

SOTHEBY'S B

Sotheby's (Hrsg.): Madonna e Bambino, cerchia di Antonio Rossellino / Florenz, Sotheby's, URL: <http://www.sothebys.com/de/catalogues/ecatalogue.html/2007/important-paintings-works-of-art-and-furniture-formerly-in-the-collection-of-palazzo-serristori-florence-mi0280#/r=/de/ecat.fhtml.MI0280.html+r.m=/de/ecat.lot.MI0280.html/291/>, abgerufen: 15.02.2012.

STATENS MUSEUM FOR KUNST, KOPENHAGEN A

Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Hrsg.): Madonna med barnet, URL: <http://www.smk.dk/udforsk-kunsten/soeg-i-smk/#/detail/DEP40>, abgerufen: 31.10.2015.

STATENS MUSEUM FOR KUNST, KOPENHAGEN B

Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Hrsg.): Madonna med barnet, URL: <http://www.smk.dk/udforsk-kunsten/soeg-i-smk/#/detail/DEP54>, abgerufen: 31.10.2015.

STIFTUNG DEUTSCHES ZENTRUM KULTURGUTVERLUSTE

Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hrsg.): Lost Art Internet Database - Provenienzforschung zur NS-Raubkunst - Saulmann, Ernst u. Agathe, URL: [http://www.lostart.de/Content/051\\_ProvenienzRaubkunst/DE/Sammler/S/Saulmann,%20Ernst%20+%20Agathe.html?cms\\_lv2=5690&cms\\_lv3=59076](http://www.lostart.de/Content/051_ProvenienzRaubkunst/DE/Sammler/S/Saulmann,%20Ernst%20+%20Agathe.html?cms_lv2=5690&cms_lv3=59076), abgerufen: 31.10.2015.

THE ART INSTITUTE CHICAGO

The Art Institute Chicago (Hrsg.): Madonna and Child | The Art Institute Chicago, URL: [http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/14675?search\\_no=1&index=33](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/14675?search_no=1&index=33), abgerufen: 15.03.2013.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK

The Metropolitan Museum of Art, New York (Hrsg.): The Metropolitan Museum of Art – The Virgin and Child, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/120017885>, abgerufen: 14.04.2013.

THE ROYAL BOROUGH OF KENSINGTON AND CHELSEA

The Royal Borough of Kensington and Chelsea (Hrsg.): Rossellino / London, Leighton House, URL: <http://www.rbkc.gov.uk/subsites/museums/leightonhousemuseum/collections/collectionhighlights.aspx>, abgerufen: 13.04.2013.

THE WALTERS ART MUSEUM, BALTIMORE

The Walters Art Museum, Baltimore (Hrsg.): Virgin and Child – The Walters Art Museum – Works of Art, URL: <http://art.thewalters.org/detail/9165/virgin-and-child>, abgerufen: 02.01.2013.

WIKIMEDIA

Wikimedia (Hrsg.): Rossellino – Madonna delle candelabre / Florenz, XXVII Biennale dell'Antiquariato, URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio\\_rossellino,\\_madonna\\_delle\\_candelabre,\\_1457-1461\\_ca,\\_79x57\\_cm,\\_coll\\_privata.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_rossellino,_madonna_delle_candelabre,_1457-1461_ca,_79x57_cm,_coll_privata.JPG), abgerufen: 02.01.2013.

WIKIPEDIA

Wikipedia (Hrsg.): Santuario di Santa Maria della Croce, URL: [https://it.wikipedia.org/wiki/Santuario\\_di\\_Santa\\_Maria\\_della\\_Croce](https://it.wikipedia.org/wiki/Santuario_di_Santa_Maria_della_Croce), abgerufen: 26.10.2015.

YALE UNIVERSITY ART GALLERY

Yale University Art Gallery (Hrsg.): Antonio Rossellino – Madonna of the Candelabra, URL: <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/45462>, abgerufen: 27.09.2015.